MT
542
.Z32
S38
1940

BOB D. LITTERELL

Zimmermann-Schule Nr. 77

SCHULE
FÜR
HARFE
VON
ALBERT ZABEL

Method
for
the
Harp

Teil 1. Nr. 74
Teil 2. Nr. 75
Teil 3. Nr. 76
Komplett
Nr. 77

MILE ZABEL
C. F. PETERS CORPORATION
NEWARK AVE. CO. NEW YORK 10, N.Y.

Musikverlag Wilhelm Zimmermann · Frankfurt/Main

J. REUBEN CLARK LAW SCHOOL
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

BOB D. LITTERELL

ZIMMERMANN-SCHULE

METHODE
FÜR
HARFE

MÉTHODE POUR LA HARPE.

METHOD FOR THE HARP.

VON

ALBERT ZABEL

Teil I No 74 Teil II No 75 Teil III No 76

Komplett No 77

PRINTED IN GERMANY

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vorwort.

Aufgefordert eine Harfenschule zu verfassen, komme ich dem Wunsche des Herrn Herausgebers, wenn auch mit einigem Zögern, nach, denn im Prinzip spreche ich mich gegen alle Musikschulen aus, weil man im Grunde genommen, nicht im Stande ist, nur mit Hilfe einer Schule auf dem betreffenden Instrumente einigermassen selbstständig zu werden, sondern nur durch die Leitung eines Lehrers.

Die Unterrichtsmethode ist auf jedem Instrumente je nach den Fähigkeiten des Lehrers eine so verschiedene, dass man schliesslich nur noch von einer Methode aber keiner Schule reden könnte. So habe ich mich denn entschlossen ein Werk herauszugeben, unter dem Titel „Meine Methode für den Unterricht der Harfe." Wenngleich ich auch bange Zweifel hegte, ob ich im Stande sein werde, einer Aufgabe zu genügen, die vor allen Dingen peinlichste Klarheit in der Erklärung über Handhaltung und Anschlag zur Erzeugung eines schönen klangvollen Tones, ferner systematisches Ineinandergreifen der einzelnen Bildungsgruppen (Vorbereitung der Finger und vollständige Unabhängigkeit derselben) erfordert, so will ich dennoch versuchen, mit dem besten Willen und Können mich meiner Aufgabe nach Kräften zu entledigen.

Anmerkung 1. Die meisten Schulen sind meiner Ansicht nach zu ausgedehnt und kompliziert. Dieselben setzen einen Schüler voraus, der weder Noten noch Elementartheorie kennt. Diesen Teil erachte ich in der vorliegenden Methode als überflüssig und setze voraus, dass jeder Schüler, der sich dieses Werkes zum Unterricht bedienen will, über die Kenntnisse der Elementartheorie verfügt.

Preface.

Having been called upon to write a school for the harp I have tried to meet the wishes of the honoured publisher, though - be it confessed, somewhat reluctantly, for it has hitherto been my principle to speak against all schools of music, it being really almost impossible to attain to a certain degree of independence on any instrument without instruction by a teacher, solely by the help of a printed method.

For instruction is imparted in so many different ways — according to the faculties of the teacher — that it would be more to the point to speak, not of a school, but simply of a method. That is why I have decided to publish my work under the title: 'Method of instruction for playing the harp' Though I have entertained many an auxious thought whether I should be able to do justice to a task which demands above all things the most periect lucidity in the definition of the position of the hand and the formation of a touch which will produce a fine, rich tone. and which more over demands the systematical working into each other of the progressive groups (such as the preparatory studies for the fingers and their complete independence from each other). I will yet try to do my work to the very best of my capability.

Note 1 Most schools are — according to my idea — too lengthy and complicated; they pre-suppose a pupil who neither knows his keys nor his elementary theory. Therefore I wish to explain at once that I consider this part superfluous, as I imagine that all those who wish to make use of this work are already acquainted with the knowledge of elementary theory of music.

Avant-propos.

Invité à publier une Méthode de harpe, je ne réponds qu'avec une certaine hésitation au désir de l'Editeur, car, en principe, je suis opposé à toutes les méthodes de musique parce que, en somme, l'aide d'une méthode sans maître ne nous permet jamais d'acquérir une certaine indépendance sur un instrument quelconque.

La méthode d'enseignement diffère tellement pour chaque instrument suivant les capacités du professeur qu'en fin de compte on peut bien encore parler d'une méthode, mais qu'il ne peut plus être question d'une école.

C'est ainsi que je me suis décidé à publier un ouvrage sous le titre de „Ma méthode d'enseignement de la harpe;" et quoique j'aie fortement douté d'être en état de remplir convenablement une mission qui exige avant tout la plus grande clarte dans l'explication de la position des mains et de la manière de pincer les cordes pour produire un beau son plein et nourri et puis encore un enchaînement systematique des différents groupes d'exercices (Préparation et Indépendance complète des doigts), je vais pourtant essayer de remplir cette mission dans la mesure de mes forces.

Observation 1. La plupart des méthodes sont, à mon avis, beaucoup trop étendues et compliquées et supposent un elève ne sachant ni les notes ni les éléments de la musique. Je déclare donc tout d'abord que je considère comme superflue cette partie des méthodes et je suppose que tous ceux qui voudront s'instruire à l'aide du présent ouvrage, connaissent déjà les éléments de la musique.

Copyright 1900 by Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Wilhelm Zimmermann, Frankfurt-Main

Z. 2804a

Anmerkung 2. Es wird ferner, meiner Ansicht nach, in manchen Schulen zu viel auf die Technik und zu wenig auf die Bildung der Finger zur Erzeugung eines schönen Tones hingewiesen. Die Harfe ist leider nicht im Stande, einen langgezogenen Ton zu erzeugen, um so mehr muss darauf Bedacht genommen werden, dass dasjenige, was die Harfe besitzt, nämlich „der poesie- und seelenvolle Silberton" voll und ganz zur Geltung kommt.

Anmerkung 3. Es mag als bekannt vorausgesetzt werden, dass es gewöhnliche und Pedalharfen gibt: Erstere kommen für uns nicht mehr in Betracht; wir haben es daher nur mit Pedalharfen zu tun, welche von dem bayrischen Instrumentenmacher Hochbrucker zu Anfang des 18. Jahrhunderts erfunden wurden. Diese Harfen konnten mittelst der am Piedestal angebrachten Pedale chromatisch gestimmt werden und genügten bis zum Jahre 1786 — Dank ihrer allmähligen Verbesserungen durch die französischen Harfenisten und Harfen-Fabrikanten Nadermann und Cousineau — den bescheidensten Ansprüchen. Der geniale französische Mechaniker Sebastian Erard begriff die Mängel der sogenannten *simple mouvement* (einfache Pedalharfe) und ihre primitive Konstruktion, verbesserte sie in genialer Weise so, dass dieselbe wie sie jetzt ist, zwar noch immer unvollkommen und gewiss verbesserungsfähig, aber doch den Anforderungen, welche man an das Instrument stellen kann, entspricht. Wer sich indess für die Geschichte des Instrumentes interessiert, dem möge das Buch „Les grandes usines de Turgan" empfohlen werden.

Anmerkung 4. Die nächsten zwei Kapitel füge ich diesem Werke nebst Erläuterung des Pedalgebrauchs hinzu; dieselben sind nur für Schüler bestimmt, welche die Pedalharfe noch nicht kennen.

Note 2. According to my view some schools of music occupy themselves too much with technical matter and too little with the formation of the fingers for the production of a fine tone. Unfortunately the harp is not capable of giving forth a long drawn sound and therefore all the more attention must be paid to give full value to what it is able of yielding, viz: "a silvery tone, full of soul and poetry."

Note 3. It may also be considered as generally known that there are pedal-harps and ordinary ones; the latter don't concern us any more so we shall have to occupy ourselves with the pedal-harps alone, which were invented by the Bavarian instrumentmaker Hochbrucker at the beginning of the 18th century. These harps could be tuned chromatically by the help of pedals fastened to the base; they merely satisfied the most modest pretensions and this thanks to the gradual improvements added by the French harpers and harpmakers Nadermann and Cousineau. The gifted French mechanic Sebastian Erard however understood the short comings of the so-called "*simple mouvement*" (single pedal harp) and its primitive construction and improved it in so ingenuous a manner, that though still imperfect and capable of improvement it yet satisfies all the claims one can put upon it.

To those who feel interested in the history of this instrument, the book: "Les grandes usines de Turgan" may be much recommended.

Note 4. I add the following two chapters to this work with an explanation of the use of the pedals, for the benefit of those pupils who do not know the pedal harp at all.

Observation 2. A mon avis encore, beaucoup de méthodes s'occupent beaucoup trop de la technique et tiennent trop peu de compte de la formation des doigts pour la production d'un beau son. La harpe n'est malheureusement pas en état de produire un son traîné, c'est pourquoi il faut s'attacher à faire valoir pleinement ce que la harpe possède si souverainement, c'est-à-dire un son „argentin plein de poésie et d'âme."

Observation 3. On peut supposer comme généralement connu qu'il y a des harpes ordinaires et des harpes à pédales; nous ne pouvons plus nous occuper des premières et nous ne tiendrons compte que des harpes à pédales qui ont été inventées au commencement du 18e siècle par le Bavarois Hochbrucker, facteur d'instruments de musique. Grâce aux pédales installées dans la cuvette, ces harpes ont pu être accordées chromatiquement et suffire aux exigences les plus modestes jusqu'en 1786 par suite des améliorations successives qui y furent apportées par les harpistes français et par les facteurs de harpes Nadermann et Cousineau. Mais c'est au génial mécanicien français Sebastien Erard qu'il était réservé de reconnaître les défauts de la harpe à simple mouvement et de corriger sa construction primitive d'une manière si ingenieuse que cet instrument, dans son état actuel, bien qu'il soit encore imparfait et susceptible de perfectionnements, remplit pourtant toutes les conditions qu'on est en droit d'exiger d'une harpe. A ceux qui s'intéressent à l'histoire de cet instrument, nous conseillerons la lecture de l'ouvrage intitulé „Les grandes usines de Turgan."

Observation 4. Je joins au présent ouvrage les deux chapitres suivants et l'explication de l'usage des pédales. Ces chapitres ne sont destinés qu'à ceux des élèves qui ne connaissent point encore la harpe à pédales.

Albert Zabel.

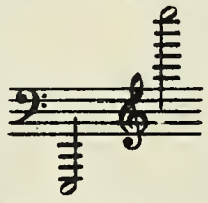
Alle Rechte vorbehalten.

Kapitel I.

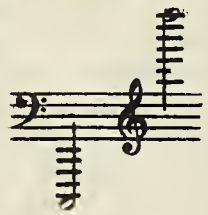
Arten von Harfen.

Es giebt zwei Arten von Harfen:
a) einfache Pedalharfen *(harpe à simple mouvement)* und
b) doppelte Pedalharfen *(harpe à double mouvement)*.

Die einfachen Pedalharfen haben einen Umfang von sechs Oktaven, d. h. vom Kontra *Es* bis zum *es* der viergestrichenen Oktave, und werden in Es-dur gestimmt. Es gibt ausnahmsweise noch alte Harfen mit weniger als sechs Oktaven Umfang. Den Namen „einfache Pedalharfe" haben sie deshalb, weil jede Saite nur um einen halben Ton erhöht werden kann.



Die doppelten Pedalharfen hingegen haben die Möglichkeit, jede Saite um einen ganzen Ton zu erhöhen, und ihr Umfang ist etwas grösser als der der einfachen Harfe. Sie geht vom Kontra *C* bez. *Ces* bis zum *f* bez. *fes* der viergestrichenen Oktave und wird in Ces-dur gestimmt.



Es ist nicht ratsam, das Studium auf einer einfachen Pedalharfe zu beginnen, wenn nicht besondere ökonomische Gründe, wie zum Beisp. der bedeutend teurere Erwerb einer doppelten Pedalharfe, vorhanden sind, da man das vollständige Studium auf einer einfachen Pedalharfe nicht absolvieren kann und nach einigem Gebrauch doch zur doppelten Harfe übergehen muss, wobei die Pedalbehandlung erneute Schwierigkeiten bietet, und es einer längeren Gewohnheit bedarf, um sich damit vertraut zu machen.

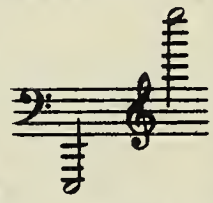
Zur besseren Übersicht und Sicherheit des Spielers befinden sich besondere Abzeichen an den

Chapter I.

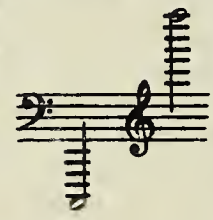
The kinds of harps.

There are two kinds of harps:
a) simple pedal harps *(harpe à simple mouvement)* and
b) double pedal harps *(harpe à double mouvement)*.

The simple pedal harps have a compass of six octaves; viz: from the *E-flat* of the Contra Bass to the *e-flat* of the four marked octave and they are tuned in E-flat major. There are, however, still some few old harps with a compass of less than six octaves. They are given the name of simple pedal harps for this reason that every string can only be increased by a semitone.



Whilst the double pedal harps offer the possibility of increasing every string by a whole tone; their compass too is somewhat bigger than that of the simple pedal harp. It reaches from the *C-flat* of the Contra Bass to the *f-flat* of the four marked octave and gets tuned in C-flat major.



It is not advisable to begin studying on a simple pedal harp, if there be no special reasons for doing so (as for instance, the much higher prize of a double pedal harp), because it is not possible to complete ones studies on the simple pedal harp and one is after a certain time obliged to pass on to the double pedal harp which in the handling of the pedals offers new difficulties and needs a longer practice in order to get familiar with it.

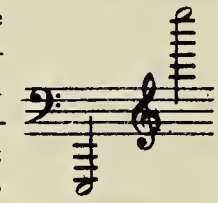
There are special marks on the strings, so as to offer the performer a better survey and more assurance; viz: all the

Chapitre I.

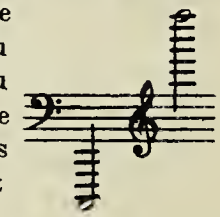
Sortes de harpes.

Il y a déux sortes de harpes:
a) les harpes à simple mouvement et
b) les harpes à double mouvement.

Les harpes à simple mouvement ont une étendue de six octaves, du Contre-*Mi*♭ jusqu'au *mi*♭ de l'octave barrée quatre fois et s'accordent en Mi♭ majeur. On trouve encore exceptionnellement de vieilles harpes qui ont une étendue de moins de six octaves. On les appelle „harpes à simple mouvement" parce que chaque corde ne peut être haussée que d'un demi-ton.



Les harpes à double mouvement permettent au contraire de hausser chaque corde d'un ton entier et elles ont une étendue un peu plus grande que celle des harpes à simple mouvement. Cette étendue va du Contre-*Ut* ou *Ut*♭ jusqu'au *fa* ou *fa*♭ de l'octave barrée quatre fois et ces harpes s'accordent en Ut♭ majeur.



Il n'est pas bon de commencer sur une harpe à simple mouvement quand on n'est point retenu par des raisons d'économie, telles que l'acquisition beaucoup plus coûteuse d'une harpe à double mouvement, car il est impossible de faire des études complètes sur une harpe à simple mouvement et il faut toujours en venir à une harpe à double mouvement dès qu'on a acquis quelque habileté, et la manipulation des pédales présente alors de nouvelles difficultés qui ne peuvent être vaincues qu'après une assez longue habitude.

Pour faciliter l'orientation de l'exécutant et donner plus de sûreté à son jeu, on est convenu

Saiten; so z. B. sind alle C-Saiten rot und alle F-Saiten schwarz gefärbt, ohne welche Abzeichen eine Sicherheit im Spielen unmöglich wäre.

C-strings are colored red and all the F-strings are colored black, without which marks it would be impossible to play with assurance.

d'employer des cordes rouges pour les Ut, et des noires pour les Fa, sans quoi il serait impossible d'acquérir la sûreté indispensable au jeu.

Kapitel II.

Von dem Zweck der Pedale im Allgemeinen.

Da die Harfen, gleichviel einfache oder doppelte Pedalharfen benannt, diatonisch gestimmt werden, also wie früher bemerkt, die einfache in Es-dur, die doppelte in Ces-dur, so hat der geniale Sebastian Erard ein System erfunden, welches uns die Möglichkeit bietet, die chromatischen Töne mittelst der Pedale zu bewerkstelligen, das heisst es befinden sich an jeder Saite unterhalb des Saitensattels Gabeln, durch welche die Saite läuft, welche mit den am Piedestal des Instrumentes befindlichen Pedalen in Verbindung stehen.

Indem das betreffende Pedal mit den Fusspitzen nach unten gedrückt wird, macht die Gabel eine rotierende Bewegung, drückt mit ihren Zähnen die Saite fest an und bildet somit einen eisernen Finger, welcher die Saite verkürzt und auf diese Weise um einen halben Ton erhöht.

Da die einfache Harfe an jeder Saite nur eine Gabel besitzt, so ist man auch nur im Stande jede Saite um einen halben Ton zu erhöhen, während an der doppelten Harfe, unterhalb der ersten Gabeln, in mathematischer Entfernung eine zweite angebracht ist, durch welche es möglich wird, dieselbe Saite noch um einen halben Ton zu erhöhen.

Den Unterschied zwischen den beiden Konstruktionen wird man sofort erkennen, wenn man die eine und die andere behandelt.

Da wir nämlich in unserer Musikskala sieben Benennungen der Noten haben. (*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* und *h*), so

Chapter II.

Of the use of pedals in general.

As the harps — no matter whether they be called simple or double pedal harps — are tuned diatonically, that is the simple ones in E-flat major and the double ones in C-flat major, the gifted Sebastian Erard has invented a system which offers us the possibility of producing the chromatic tones with the help of pedals; viz: we find that forks have been fastened to every string below the nut. The string runs through these forks which are connected with the pedals at the base of the instrument.

As soon as the pedal is lowered by pressing the point of the foot upon it, the fork describes a rotating movement, tightning the string with its prongs and forming an iron finger which shortens the string and increases it in this way by a semitone.

The simple pedal harp possessing only one fork to each string, it is impossible to increase this by more than a semitone, whilst the double pedal harp has a second fork below the first and in mathematical distance from it, which makes it possible to increase the same string by another semitone.

The difference between the two constructions will be seen immediately when one begins to manipulate with the one or the other. For as we have seven nominations in our scale of music (*c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a* and *b*), seven

Chapitre II.

Du but des pédales en général.

Comme toutes les harpes tant à simple qu'à double mouvement s'accordent diatoniquement, c'est-à-dire, comme nous l'avons fait observer plus haut, la harpe à simple mouvement en Mi♭ majeur et la harpe à double mouvement en Ut♭ majeur, le génial Sébastien Erard a inventé un système qui nous permet de produire les sons chromatiques à l'aide des fourchettes installées au-dessous et de chaque côté de la selle traversée par les cordes et reliées avec les pédales installées dans la cuvette de l'instrument.

Quand on abaisse une pédale avec la pointe du pied, la fourchette fait un mouvement rotatoire, appuie fortement ses dents contre la corde et forme ainsi un doigt de fer qui raccourcit la corde et la hausse d'un demi-ton.

Comme la harpe à simple mouvement ne possède qu'une seule fourchette à chaque corde, on ne peut hausser que chaque corde d'un demi-ton, tandis que, dans la harpe à double mouvement, il y a au-dessous des premières fourchettes et à une distance mathématiquement juste une deuxième fourchette qui permet de hausser la même corde encore d'un demi-ton.

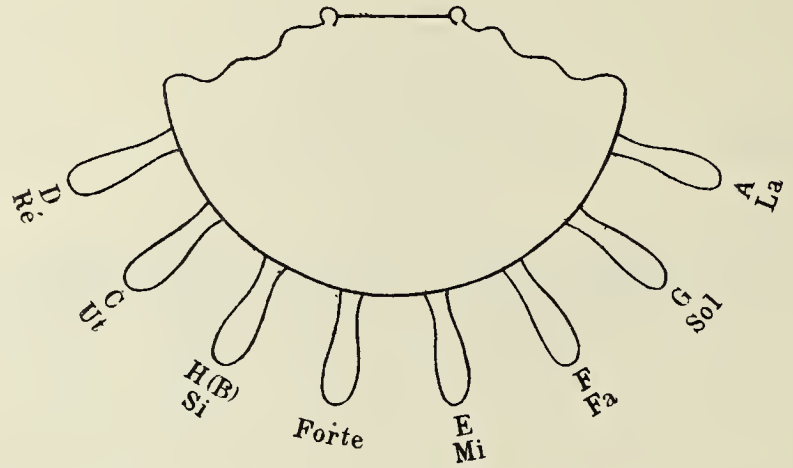
On reconnaîtra sur-le-champ la différence des deux constructions en manipulant successivement l'une et l'autre. Comme il y a sept noms différents dans notre échelle musicale, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* et *si*, il y a aussi sept pédales (une

sind dementsprechend sieben Pedale am Piedestale angebracht (siehe Bild), und zwar für jede genannte Saite ein besonderes, welche mit den Füssen in Tätigkeit gesetzt werden.

corresponding pedals are fastened to the base (see diagram) one pedal being destined for each string; these pedals are put into motion by the feet.

pour chaque corde nommée) dans la cuvette (voir la Fig.).

Ces pédales sont actionnées par les pieds.



Jedes Pedal erhöht nicht allein die betreffende Saite, sondern zugleich auch alle Oktaven derselben. Es ergibt sich daraus nun Folgendes: Einfache Pedalharfen *(harpe à simple mouvement)*, welche, wie bekannt, in Es-dur gestimmt werden, erlauben in ihrem beschränkten Modulationskreis nur folgende Tonarten. Indem man das A-Pedal in seinen Zick-Zack Winkel schiebt, hat man B-dur gewonnen; durch dieselbe Behandlung des E-Pedals gewinnt man F-dur; durch das H-Pedal — C-dur; durch Einschieben, in seinen Winkel, des F-Pedals — G-dur; durch das C-Pedal gewinnt man D-dur; durch das G-Pedal — A-dur und schliesslich durch das letzte zur Verfügung stehende D-Pedal — E-dur.

Damit sind alle Funktionen der Pedale erschöpft, und es fehlen mithin noch die B-Tonarten: As-dur, Des-dur, Ges-dur und Ces-dur; ausserdem die Kreuz-Tonarten: H-dur, Fis-dur und Cis-dur.

Nun kann man zwar auf enharmonischem Wege alle nur denkbaren Intervalle erzeugen, aber keine Musikstücke spielen, welche in einer dieser eben als fehlend bezeichneten Tonart oder mit undenk-

Each one not only increases its corresponding string but all the octaves thereof at the same time. We may then establish the following fact: Simple pedal harps *(harpe à simple mouvement)* which are — as has been already mentioned — tuned in Eb-major, do not — on account of their restricted sphere of modulation — admit of more than the following keys: By pushing the corresponding A-pedal into its zig-zag corner we obtain Bb-major; with the same manipulation of the E-pedal we obtain F-major; by fixing the B-pedal we obtain C-major: by pushing the pedal corresponding to the F-pedal into its corner we obtain G-major; then by working the C-pedal we get D-major; the G-pedals gives us A-major and through the last pedal left at our disposition, viz: that of D, we obtain E-major.

All the functions of the pedals have now been exhausted; the keys in flats however are still missing, such as A-flat-major, Db-major, Gb-major, Cb-major, besides the keys in sharps; viz: B-major, F♯-major, C♯-major.

It is true that one is able to produce all kinds of intervals enharmonically, but we cannot play

Chaque pédale hausse non seulement la corde en question, mais aussi toutes les octaves de cette corde. Voici les conséquences de ces faits: Les harpes à simple mouvement qui, comme on sait, s'accordent en Mib majeur, n'ont qu'un cercle de modulation très restreint et ne permettent que les tonalités suivantes:

En poussant la pédale de La dans son angle en zig-zag, on obtient Sib majeur; la même manipulation de la pédale Mi amène Fa majeur; l'accrochement de la pédale Si produit Ut majeur; l'introduction de la pédale Fa, dans son angle amène Sol majeur; l'accrochement de la pédale Ut donne Ré majeur; la pédale Sol amène La majeur et enfin la dernière pédale Ré produit Mi majeur.

On a ainsi épuisé toutes les fonctions des pédales et il manque encore les modes en bémol, Lab majeur, Réb majeur, Solb majeur et Utb majeur, ainsi que les modes en dièse, Si majeur, Fa♯ majeur et Ut♯ majeur.

S'il est vrai qu'on peut produire enharmoniquement tous les intervalles imaginables, on ne peut pourtant jouer aucun morceau de musique écrit dans l'un

baren Schwierigkeiten geschrieben sind.

Dagegen ist dieser Übelstand bei der doppelten Pedalharfe *(harpe à double mouvement)* gänzlich beseitigt, und man ist auf dieser Harfe nicht allein im Stande, in allen uns bekannten Tonarten sich frei zu bewegen, sondern man hat, vermöge ihrer Konstruktion, sogar die Möglichkeit, mehrere Tonarten in doppelter Weise herzustellen, so z. B. Cis-dur gleich Des-dur, Fis-dur gleich Ges-dur und H-dur gleich Ces-dur.

Die Behandlung der doppelten Pedalharfe ist folgende: Die doppelte Pedalharfe wird, wie bekannt, in Ces-dur (nicht gleichbedeutend mit H-dur, sondern absolut in sieben B) gestimmt, und der Spieler ist nun im Stande, aufwärts schreitend von Ces-dur angefangen, mit Zunahme eines ♮ oder ♯ in der Vorzeichnung jede Tonart zu erreichen, indem man die betreffenden Pedale in ihre Winkel schiebt. Also durch Einschieben des F-Pedals in seinen höchsten oder obersten Winkel, wodurch das ursprüngliche *fes* in *f* verwandelt wird, ist die Tonart Ges-dur gewonnen; durch Einschieben des C-Pedals in seinen Winkel, wodurch das ursprüngliche *ces* in *c* verwandelt wird, ist Des-dur gewonnen; durch das D-Pedal — Es-dur; mit der ferneren Verschiebung des A-Pedals — B-dur; mittelst E-Pedal — F-dur; durch die letzte Verschiebung des H-Pedals wird C-dur gewonnen

Jetzt sind sämtliche sieben Pedale nach einmaliger Behandlung in ihre ersten Zick-Zack-Winkel gebracht, aus welchen sie ebenso durch Herausheben aus denselben wieder in ihre normale Stellung, mittelst einer Feder, zurückgeschnellt werden können. Die Harf steht nun, wie eben gesagt, in C-dur und alle Pedale sind einmal in ihren ersten Winkel gestellt.

Um nun weiter aufwärts schreitend jede Tonart in Kreuzen zu erreichen, fängt man die Behandlung von neuem und zwar in der-

pieces written in one of the above mentioned keys or they will at least offer enormous difficulties.

On the contrary this inconvenience has been entirely removed by the double pedal harp *(harpe à double mouvement)* which not only allows a free use of all the scales known to us, but which offers even, thanks to its construction, the possibility of playing several scales in a twofold manner; viz: C♯-major equals D♭-major; F♯-major equals G♭-major; B-major equals C♭-major.

The working of the double pedal harp is as follows: The double pedal harp is — we repeat-tuned in C♭-major (not equivalent with B-major) and therefore to be tuned in seven flats. The student is now able by ascending (beginning with C♭-major) to fix any key, by adding an ♮ or ♯ to the signature and by pushing the respective pedals into their corners; thus: by fixing the F-pedal into its highest (or uppermost) corner (in consequence of which the original *f♭* gets changed into *f)* the key gets changed into G♭-major; through fixing the C-pedal into its corner (which changes the original *c♭* in *c)*, we get D♭-major; through D we obtain E♭-major; by another shifting of the A-pedal we obtain B-major; the E-pedal gives us F-major and by the last shifting of the B-pedal we obtain C-major.

Now all the seven pedals after having been worked once, are brought into their first zig-zag corners, out of which and into which they can be snapped by means of a spring. The harp stands now (as has been already mentioned) in C-major as all pedals have been once more put into their first places.

Now in order to fix again every scale in sharps, whilst ascending, one rebegins the working of the pedals in exactly the same order. By shifting the F-pedal into its lower corner, viz: changing the *f* into *f♯* we obtain G-major; by

des modes que nous venons de signaler ou qui n'est écrit qu'avec des difficultés insurmontables.

Cet inconvénient est complètement aboli par la harpe à double mouvement qui permet non seulement de se mouvoir librement dans tous les tons que nous connaissons, mais encore, et cela grâce à sa construction, de produire plusieurs tonalités en double, par exemple, Ut♯ majeur et Ré♭ majeur, Fa♯ majeur et Sol♭ majeur, Si majeur et Ut♭ majeur.

Voici les manipulations de la harpe à double mouvement: On sait que la harpe à double mouvement s'accorde en Ut♭ majeur (qui n'est pas la même chose que Si majeur), c'est-à-dire absolument en sept bémols, ce qui permet à l'exécutant, en montant à partir de Ut♭ majeur et en ajoutant un ♮ ou un ♯ à la clef, de fixer chaque tonalité en poussant les pédales dans leurs angles respectifs: ainsi, en accrochant la pédale Fa dans son angle supérieur, ce qui transforme en *fa* le *fa♭* primitif, on obtient Sol♭ majeur; l'accrochement de la pédale Ut transforme en *ut* l'*ut♭* primitif et donne Ré♭ majeur; la pédale Ré produit Mi♭ majeur; en poussant plus loin la pédale La on obtient Si♭ majeur; la pédale Mi amène Fa majeur, et enfin la dernière poussée de la pédale Si nous donne Ut majeur.

Toutes les sept pédales sont désormais amenées par une seule manipulation dans leurs premiers angles en zig-zag d'où elles peuvent être ramenées de la même manière dans leur position normale à l'aide d'un ressort. La harpe est alors en Ut majeur, comme nous venons de le dire, et toutes les pédales sont placées dans leur premier angle.

Pour accrocher tout mode en dièse en continuant à monter, on recommence la manipulation dans le même ordre. En poussant la

selben Ordnung an. Durch das Verschieben des F-Pedals in seinen tiefer liegenden Winkel, bez. durch die Veränderung des *f* in *fis* wird G-dur gewonnen; durch Veränderung des C-Pedals in *cis* – D-dur; durch *g* in *gis* –. A-dur; durch *d* in *dis* – E-dur; durch *a* in *ais* – H-dur; durch *e* in *eis* – Fis-dur; durch *h* in *his* – Cis-dur.

Jetzt sind sämtliche Pedale zweimal in ihren Zick-Zack-Winkel geschoben und hiermit ist die Tonart Cis-dur erreicht. Dieselbe ist nicht zu verwechseln mit Des-dur, welche auf ganz anderen Saiten gespielt wird. In jeder solchen Tonart, nachdem sie durch die betreffenden Pedale erzeugt ist, wird der Spielende im Stande sein, ein Musikstück auszuführen, wobei es ihm frei steht, je nach der Fertigkeit seiner Füsse, sich in allen möglichen Harmonieveränderungen zu bewegen. Diese ausführliche Auseinandersetzung der Mechanik erfolgte nur mit Rücksicht auf solche Schüler, welche sich dieses Werkes zum Selbstunterricht bedienen wollen und mit der Konstruktion der Harfe noch nicht vertraut sind.

changing the C-pedal into *c♯* we obtain D-major; by changing *g* into *g♯* we obtain A-major: by changing *d* into *d♯* we obtain E-major; the A-pedal, changed into *a♯* gives B-major; the *e* changed into *e♯* gives F♯-major; the *b* changed into *b♯* gives C♯-major.

All pedals have now been pushed twice into their zig-zag corner and thus the scale in C♯-major has been formed – (not to be confounded with D♭-major, which is played on quite different strings) The student is able to play a piece of music in every one of these scales, after they have been fixed by their corresponding pedals, enjoying at the same time perfect freedom do indulge in all kinds of harmonic changes, according to the dexterity of his feet. It is needless to say that so detailed an explanation of the mechanical construction of this instrument has only been given with regard to such pupils who desire to make use of this volume for self-instruction and are not yet familiar with the instrument.

pédale Fa dans son angle inférieur et transformant *fa* en *fa♯*, on obtient Sol majeur; en changeant la pédale Ut en *ut♯*, on amène Ré majeur; le changement de *sol* en *sol♯* donne La majeur; la transformation de *ré* en *ré♯* produit Mi majeur; *la* transformé en *la♯* donne Si majeur; *mi* changé en *mi♯* produit Fa♯ majeur; la transformation de *si* en *si♯* donne Ut♯ majeur.

Toutes les pédales sont maintenant poussées deux fois dans leur angle en zig-zag et l'on a atteint ainsi le ton d'Ut♯ majeur (bien différent de Ré♭ majeur qui se joue sur de toutes autres cordes). L'exécutant est désormais en état de jouer un morceau de musique dans chacun de ces tons après les avoir fixés à l'aide des pédales correspondantes, mais il est libre de se mouvoir en même temps dans toutes les modulations possibles selon l'habileté de ses pieds.

Il va sans dire que nous n'avons donné tous ces détails sur la mécanique de l'instrument que pour ceux des élèves qui veulent apprendre tout seuls à l'aide du présent ouvrage et qui ne sont pas encore familiarisés avec la harpe.

Kapitel III.

Die Stimmethode.

Die Stimmethode ist eine sehr verschiedene.

Der eine Spieler stimmt die Harfe in einen reinen Accord ein und geht dann nach oben und unten in Oktaven weiter; z. B.

Chapter III.

Method of tuning.

The method of tuning varies greatly.

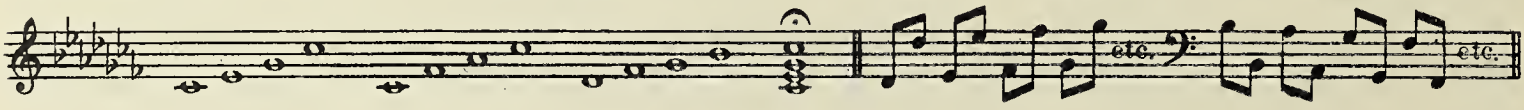
There are those who tune the harp in a true chord, ascending and descending afterwards in octaves, viz:

Chapitre III.

Méthode pour accorder.

Il y a un très grand nombre de manières d'accorder la harpe.

L'un accorde d'abord un accord parfait et continue ensuite par octaves en montant et en descendant; par example:

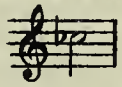


Ein anderer Spieler stimmt sein Instrument nach dem Quintenzirkel ein und geht dann in Oktaven nach oben und unten weiter. Beide Methoden führen zum Ziel, jedoch gebe ich der Quintenzirkel-stimmung den Vorzug; nur gehört dazu mehr Fertigkeit, weil man

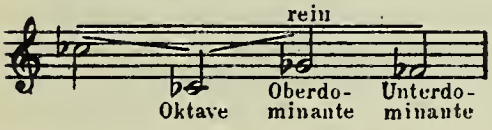
Others again tune their instrument in fifths and then ascend and descend in octaves. Both methods lead do the same result; I however consider the tuning in fifths preferable (only it requires more routine) because one might be easily tempted to take

L'autre accorde son instrument sur le cercle des quintes et continue ensuite par octaves en montant et en descendant Ces deux méthodes conduisent au but, mais je préfère l'accord par quintes, qui exige seulement plus de routine, parce qu'on peut facile

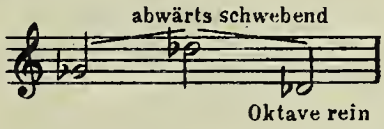
leicht in Versuchung kommen kann, die aufwärts steigenden Quinten zu rein oder zu scharf zu nehmen und dann zu scharfe Terzen und Sexten erhält.

Man nehme also den gegebenen Ton *ces*  als Grundton an und verfahre folgendermassen.

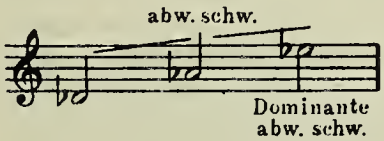
Man stimme die Oktave des gegebenen *ces* rein, ebenso rein seine Ober- und Unterdominante *ges* und *fes;* z. B.



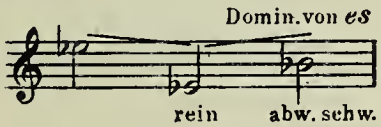
dann von der Dominante *ges* die Oberdominante *des*



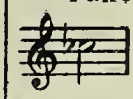
dann von der Oktave *des* ihre Oberdominante *as*



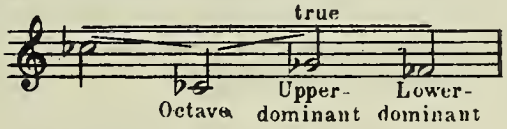
dann die Oktave von *es*



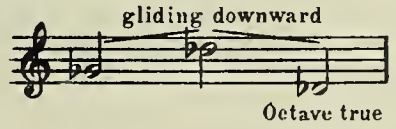
the ascending fifths too true, too sharp and thus to render the thirds and sixths also too sharp.

Take then the tone *c - flat*  as your fundamental tone and proceed as follows:

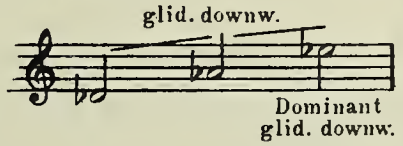
Tune the octave of the tone *cb* true and just as true tune its upper and lower dominant *gb* and *fb*; thus:



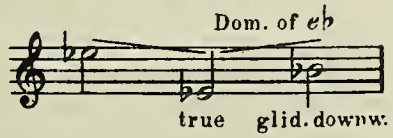
then from the dominant *gb* the upper dominant *db*:



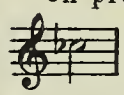
then from the octave *db* its upper dominant *ab*:



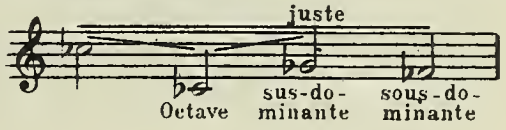
then the octave of *eb*:



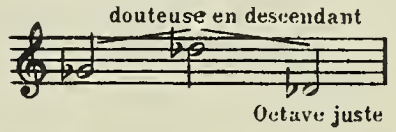
ment être tenté de prendre des quintes ascendantes trop justes et qu'on obtient alors des tierces et des sixtes trop exactes.

On prend donc le son donné *utb*  comme son fondamental et on procède comme suit:

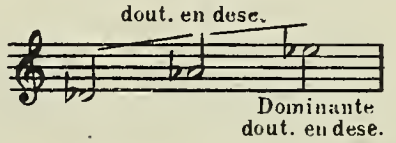
Accorder l'octave juste de l'*ut b* donné, puis sa sus-dominante et sa sous-dominante *solb* et *fab* également justes:



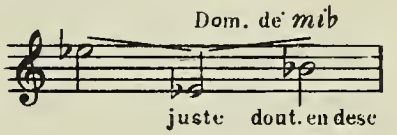
puis, à partir de la dominante *solb*, la sus-dominante *réb*:



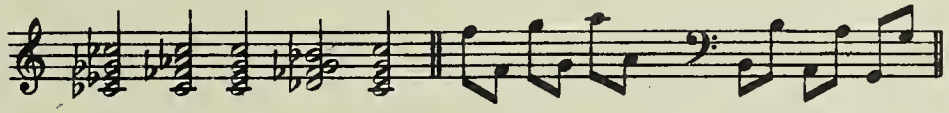
puis, à partir de l'octave *réb*, sa sus-dominante *lab*:



puis l'octave de *mib*:



Versuchsaccorde:
Trial-chords:
Accords d'essai:



Jetzt gehe man in Oktaven nach oben und unten weiter, wobei man der Sicherheit halber zu jeder zu stimmenden Oktave den betreffenden Accord spielen kann.

Anmerkung. Man drücke den Saitenwirbel beim Stimmen mit den Stimmschlüssel stets etwas hinein; da derselbe konisch ist, so geschieht es zuweilen, dass er lose wird und die Saiten sich infolgedessen verstimmen. Wenn man hingegen den Schlüssel fest andrückt, so ist man mehr gesichert, dass das Instrument Stimmung hält.

Then ascend and descend in octaves, accompanying at the same time each octave by its respective chord (so as to feel quite sure).

Note: It is necessary always to press the string-screw a trifle inward by means of the tuning fork, because as the former is conical it happens sometimes that it gets loose and that the chords get in consequence out of tune, by pressing the fork firmly upon it, one may, however be certain that the instrument will be in tune

Puis on continue par octaves en montant et en descendant tout en pinçant l'accord de chaque octave a accorder et cela pour plus de sûreté

Observation. En accordant la harpe, il faut toujours enfoncer un peu les chevilles avec l'accordoir, car ces chevilles sont coniques et il arrive parfois qu'elles se desserrent et que les cordes se désaccordent; quand, au contraire, on serre fortement l'accordoir, on est plus sûr que l'instrument gardera l'accord.

Kapitel IV.

Vom Sitzen bei der Harfe.

Dieses Kapitel ist sorgsam zu prüfen. Man setze sich auf einen Stuhl, der die entsprechende Höhe hat, sodass die Augen ungefähr sich in gleicher Höhe mit den Saitenwirbeln befinden.

Anmerkung. Sitzt man z. B. zu niedrig, so ermüdet bald der rechte Arm, weil er sich beim Spielen in den höchsten Oktaven immer nach oben heben muss und somit in eine dauernd unbequeme Lage versetzt wird.

Man nehme nie den ganzen Sitz des Stuhles ein, sondern nur die Hälfte, sodass der Rücken die Stuhllehne nicht berührt, lege die Harfe an die rechte Schulter derart, dass der Kopf in seiner freien Bewegung nicht gehindert ist und halte die Füsse ungezwungen nach aussen in der Nähe der äusseren Pedale A und D; ich sage, in der Nähe derselben, sodass die Füsse vollständig frei sind, jedoch soll man die Harfe mit den Schenkeln nicht halten, dieselben sollen sich ihre vollständige Freiheit der Bewegung bewahren, sonst sind sie der schwierigen Pedaltechnik in Zukunft nicht gewachsen.

Anmerkung. Man sehe streng darauf, dass der Oberkörper beim Spielen immer eine gerade Haltung behält, dass die linke Schulter sich nicht senkt oder die rechte sich hebt, was namentlich bei Kindern eine Verkrümmung des Oberkörpers zur Folge haben kann.

Chapter IV.

Of the position at the harp.

This chapter ought to be studied very carefully. Take a seat which has just the height needed; so that your eyes are almost on a level with the string-screw.

Note: If the performer be seated too low, the right arm will tire soon, because in playing the highest octaves it has always to be lifted and thus is put into a lastingly in consenient position.

Never occupy the whole seat, but only half of it, so that your back does not touch that of the chair; lean the harp against your right shoulder in such a way that the free movement of the head is not impeded in any way, and hold your feet easily outward near the outer pedals A and D; I say near them, so as to leave the feet completely free; do not, however, hold the harp with your legs, as they must preserve perfect freedom of motion, so as not to make them unfit for the future difficult management of the pedals.

Note: Look conscientiously to it that the upper part of the body maintains an upright position in playing, so that the left shoulder does not get lowered or the right one lifted too high, which may (especially in the case of children) lead to a crooked development of the upper part of the body.

Chapitre IV.

De la manière de s'asseoir à la harpe.

Ce chapitre doit être étudié avec soin. Il faut s'asseoir sur un siège d'une hauteur convenable de façon que les yeux soient à peu près à la hauteur des chevilles.

Observation. Quand on est assis trop bas, le bras droit se fatigue bientôt, parce qu'il doit toujours être levé en jouant les octaves les plus élevées et qu'il a ainsi une position continuellement incommode.

Il ne faut jamais occuper le siège tout entier de la chaise; on n'en occupera que la moitié afin que le dos de l'exécutant ne touche point le dossier de la chaise; la harpe se pose contre l'épaule droite, mais de façon que la tête puisse se mouvoir librement. Les pieds se placent sans gêne en dehors et près des pedales externes La et Ré. Je dis de les placer à proximité de ces pédales, de façon que les pieds soient entièrement libres, mais il ne faut pas tenir la harpe avec les cuisses qui doivent garder toute leur liberté d'action pour être plus tard à même de vaincre les difficultés de la technique des pédales.

Observation. Il faut strictement veiller à ce que le haut du corps soit toujours bien droit en jouant et que l'épaule gauche ne se baisse point et que l'épaule droite ne se lève point, car ce défaut aurait l'inconvénient de tourner la taille des enfants.

Kapitel V.

Über die Fingerstellung.

Von grosser Bedeutung beim Harfenspiel ist die Fingerstellung. Gegen dieselbe wird von seiten mancher Pädagogen dieses Instruments in hohem Grade gefehlt und es macht sich das insofern sowohl in Bezug auf die Technik als auch nament-

Chapter V.

Of the position of the fingers.

The position of the fingers is of great importance in playing the harp. There are unfortunately many teachers who do not pay proper attention to this; and the consequences are soon felt, both in regard to mechanical profi -

Chapitre V.

De la position des doigts.

La position des doigts est d'une grande importance pour le jeu de la harpe. Certains professeurs commettent sous ce rapport de grandes fautes qui se font surtout sentir dans la technique et tout spécialement dans la force à exercer pour

lich auf die zu leistende Kraft beim Tonanschlag in fühlbarer Weise geltend

Ich will in Folgendem versuchen, meinen Lesern zu beweisen, warum die in meiner Methode angeführte Fingerstellung eine schöne Tonbildung zu erzielen im Stande ist, und daher muss ich in Kürze auf physikalische Gesetze der Mechanik eingehen. Ein voller schöner Ton wird vorzugsweise durch Kraft bedingt und diese Kraft erhält man nur durch die angegebene Fingerstellung in den Zeichnungen:

ciency as also to the strength necessary for the touch

I will try to prove to my readers why the position of the fingers suggested by my method is able of forming a fine touch I must therefore enter for a moment into an explanation of the physical laws of mechanics.

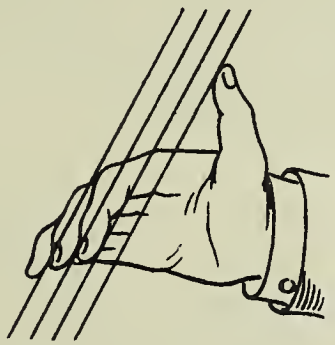
One of the first conditions for the formation of a fine tone is strength; and this strength is only obtained by the position of the fingers, as shown in the followings drawings:

pineer convenablement les cordes.

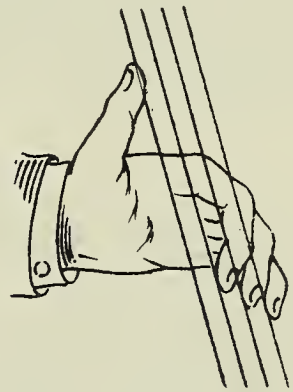
Je vais essayer de prouver à mes lecteurs pourquoi la position des doigts indiquée dans ma méthode est en état de faire obtenir un beau son et il me faut pour cela exposer en quelques mots les lois physiques de la mécanique.

Un beau son plein a surtout pour condition la force et cette force ne s'obtient que par la position des doigts indiquée dans les dessins suivants:

a) Rechte Hand
Right hand
Main droite



b) Linke Hand
Left hand
Main gauche



Die Fingerstellung sei eine derartige, dass sämtliche Finger, mit Ausnahme des fünften, welcher wegen seiner Kürze beim Spielen nicht in Anwendung kommt, im ersten Gelenkgliede unter einem leichten stumpfen Winkel gehalten werden sollen. Der Daumen bildet eine Ausnahme. Es ist nichts Ungewöhnliches, dass dieser stumpfe Winkel nicht eingehalten und der Finger vom ersten zum zweiten Gliede beim Saitenanschlag gestreckt benutzt wird. Die Nachteile der letzteren Stellung und Vorzüge der ersteren lassen sich aus dem Hebelgesetz herleiten. Wir müssen annehmen, dass jeder Finger beim Saitenanschlag einen zweiarmigen Hebel vorstellt, dessen Umdrehungspunkt (Hypomochlion genannt) im Mittelgliede des Fingers liegt, während die Last in der Saite und die Kraft oder der Widerstand im Finger selbst sich befinden.

Die Entfernung von dem dritten Gliede des Fingers (oder der Fingerwurzel), bis zu seinem Mittelgliede einerseits, und von der Fingerspitze

Let the position of the fingers be such, that all the fourth excepted (which on account of its shortness does not come into use in harp playing) are held by the first finger-joint in an easy obtuse angle. The thumb makes an exception to this. It is a frequent fact that this obtuse angle is not kept and that the finger in striking the string stretches itself somewhat between its first and second joint. The disadvantages of the latter position and the advantages of the former are easily seen when we consider the laws of a lever. We must suppose that each finger when striking the harp represents a two-armed lever, the turning-point of which (called Hypomochlion) lies in the middle joint of the finger, whilst the weight and the strength or resistance lie in the finger itself.

The distance from the third joint of the finger (or the finger-root) to the middle joint one way and from the point of the finger to the middle joint the

Les doigts doivent se poser de façon que tous, à l'exception du petit doigt qui, à cause de sa brièveté, n'est jamais employé, forment avec la première phalange un angle légèrement obtus. Le pouce fait exception. Il n'est pas rare de voir qu'on n'observe pas cet angle obtus et que le doigt soit étendu depuis la première jusqu'à la deuxième phalange en pinçant les cordes. Les inconvénients de cette seconde position et les avantages de la première se déduisent de la loi des leviers Il faut admettre que chaque doigt pinçant une corde forme un levier à deux bras dont le point de rotation (appelé hypomoehlion) se trouve dans la phalange moyenne du doigt, tandis que le poids est dans la corde et que la force ou résistance se trouve dans le doigt lui-même.

Les bras du levier sont formés par la distance entre la troisième phalange ou la racine du doigt et la phalange du milieu, d'une part, et

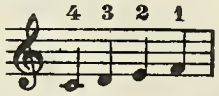
bis zum Mittelgliede anderseits sind somit die Hebelarme. Nun ist es uns aus der Lehre der Mechanik bekannt, dass dureh Verkürzung des Hebelarmes der Last und Verlängerung des Hebelarmes der Kraft man im Stande ist, um Bedeutendes die Kraftleistung zu erhöhen. Wendenwir besagtes Gesetz auf die gekrümmte Fingerstellung an, so sehen wir alsbald, dass durch den erwähnten stumpfen Winkel, unter welehem das erste Glied des Fingers gehaltenwird, der Hebelarm der Last (von der Fingerspitze bis zum Hypomochlion) eben verkürzt und der Hebelarm der Kraft verlängert, und somit an Kraftleistung für den Saitenanschlag gewonnen wird.

other way form the arms of the lever Now we know from the laws of mechanics that by shortning the lever-arm which has to bear the weight, and by lengthning the lever-arm which has to bear the strength we are capable of increasing considerably in vigor. If we now apply this law to the curved position of the fingers we will see at once, that through the above mentioned obtuse angle under which the first finger-joint is held, the lever-arm which bears the weight (from the point of the finger to the Hypomochlion) gets shortened, and the lever-arm which bears the strength, gets lengthened — and thus one has gained an increase of vigor for the touch of the strings.

par la distance entre le bout du doigt et la phalange du milieu, d'autre part. Or, nous savons par la mécanique, que le raccourcissement du bras du levier du poids et l'allongement du bras du levier de la force augmentent de beaucoup la quantité de travail. Si nous appliquons eette loi à la position courbée des doigts, nous verrons bientôt que l'angle obtus formé par la première phalange du doigt raecourcit le bras du levier du poids (du bout du doigt jusqu'à l'hypomochlion) et allonge le bras du levier de la force, et qu'il augmente ainsi le déploiement de force pour l'attaque des cordes.

Kapitel VI.

Mit dem Wesentliehsten bekannt und genügend vorbereitet setze man sich zur Harfe unter Beobachtung alles bisher Gesagten, stelle die Hand gemäss der auf Figur *a)* oder *b)* aufgeführten Zeichnung, d.h. den Daumen in einer ziemliehen Entfernung von den drei anderen Fingern, welche sich an den Saiten

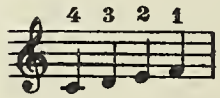


derart anlegen sollen, dass die Fingerspitzen nur wenig hervorragen und ausserdem die Saiten in einer sehrägen Riehtung treffen.

Man lege die Handwurzel der rechten Hand als Basis am Rande des Resonanzbodens fest auf und spiele mit dem vierten Finger das *c* aehtmal so an, dass das erste Glied beim Anschlagen seine gekrümmte Stellung nicht verliert und nicht umknickt; die Franzosen nennen dieses Kneifen — *„pincer;"* ich möehte es eher „Kratzen" nennen. Dann lasse man dem vierten Finger seine Freiheit und verfahre mit dem dritten und zweiten in derselben Weise, indem man jeden Finger zu achtmal anspielen lässt, wobei die Hand eine ruhige Lage behalten muss. Es sollen nur die Finger

Chapter VI.

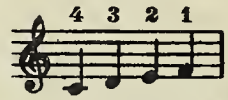
After having got acquainted with the most important rules, the student may now take his position at the harp observing however, strictly all the suggestions already made let him then put his hand into the position shown on the diagram *a)* and *b)*; viz: let him put the thumb at a considerable distance from the other fingers which should touch the strings



in such a way, that the finger-tips protrude only slightly and that the fingers themselves retain their sloping position. Then put the wrist of the right hand firmly on the sounding - board, so as to make it act as base; after this strike the *c* eight times with the finger in such a manner that the first joint does not lose its curved position in the touch and does not turn over; the French call this touch *"pincer"* — pinching, but I almost prefer the word "scratching" then release the third finger and continue with the second and first in the same manner, by making it strike the string eight times, during which exercise the hand must retain its

Chapitre VI.

Une fois qu'on sait ce qu'il y a d'essentiel et qu'on est suffisamment préparé, on s'assied à la harpe en observant tout ce qui a été dit jusqu'ici. On pose la main conformément aux dessins de la Fig. *a)* ou *b)*, c'est-à-dire que le pouce doit être assez éloigné des trois autres doigts qu'il faut placer sur les cordes



de façon que le bout des doigts ne dépasse que très peu et qu'il rencontre les cordes dans une direetion oblique. Le poignet de la main droite se pose comme base au bord du corps sonore et on joue avec le 4e doigt l'*ut* huit fois de suite de façon que la première phalange reste bien eourbée en pinçant la corde et qu'elle ne se courbe pas en dehors, puis on laisse le 4e doigt en liberté et on proeède de la même façon pour le 3e et pour le 2e doigt, en pinçant huit fois la corde avee ehaque doigt en laissant la main bien tranquille et en ne faisant travailler que les doigts.

Passons maintenant au pouce ou

arbeiten. Jetzt sind wir beim Daumen oder ersten Finger angelangt. Da er ohne Stütze ist, so bringe man die Hand wieder in ihre Anfangsstellung und spiele erst dann den Daumen achtmal an, wobei man beim Anschlagen eine ganz unbedeutende Neigung oder Krümmung des Daumens beobachten soll, um seine Selbstständigkeit zu entwickeln. Nach dem Daumen kommt wieder der zweite dann der dritte Finger an die Reihe. Dasselbe Verfahren führe man mit der linken Hand aus, nur mit dem Unterschied, dass die linke Hand nicht auf dem Resonanzboden aufliegen darf.

Man spiele stets in der Mittellage der Saiten; erstens wird dadurch die Handstellung nicht verändert dann klingt auch die Saite in der Mittellage am schönsten.

Man lasse den Ton jedesmal ausklingen und setze nicht während des Vibrierens der Saite gleich wieder den Finger auf dieselbe; man dämpft sonst den Ton zu früh ab und wir haben keine Veranlassung den ohnehin kurzen Harfenton noch mehr zu verkürzen; daher wähle man vor der Hand bei allen Übungen zum Anfang ein langsames Tempo, welches eine Garantie der sorgfältigen Beobachtung aller Regeln in sich schliesst.

quiet position, as the fingers should work independently from it.

Now as to the thumb which being without any support, makes it necessary to bring the hand back again to its first position; this being done strike the thumb eight times, but be careful to bend it almost imperceptibly whilst it touches the string so as to develop its independence. Having finished the thumb exercise let the student return to the first and second finger In the same way proceed with the left hand, only with this difference that the left hand must not rest on the sounding-board. Always play in the middle part of the strings, because then the position of the hand does not get altered and the strings give forth the finest sound in the middle part.

Be careful not to strike the string again before it has fully stopped to vibrate; otherwise you will smother the tone too soon and there is no necessity for abbreviating the already short sound of the harp; the beginner ought therefore to take all his exercises in slow time first, this being a sure guarantee for a careful observation of the rules.

premier doigt. Comme il est sans appui, on remet la main à sa position primitive et puis on pince huit fois la corde avec le pouce tout en lui donnant une légère inclinaison ou courbure pour développer son indépendance.

Après le pouce, on revient au 2e et puis au 3e doigt. On procède de même pour la main gauche, mais avec cette différence que la main gauche ne doit point reposer sur le corps sonore.

Il faut toujours jouer sur les cordes moyennes, parce que d'abord cela n'altère point la position de la main et puis parce que c'est sur les cordes moyennes que le son est le plus beau.

Il faut toujours laisser le son résonner jusqu'au bout et ne point replacer le doigt sur la corde encore vibrante, car cela étouffe trop tôt le son et il n'y a aucune raison de raccourcir encore le son déjà si court de la harpe. Il faut donc jouer d'abord tous les exercices dans un mouvement lent qui garantit l'observation scrupuleuse de toutes les règles.

Kapitel VII.

Sind nun die Finger in der angegebenen Weise soweit vorbereitet, dass sie selbstständig und richtig funktionieren, dann gehe man zu den Übungen in Gruppe I (Seite 14) über.

Bevor jedoch diese Übungen erklärt werden, möchte ich noch einige Erläuterungen vorausschicken.

Bereits in meinem Vorwort wurde erwähnt, dass ich im allgemeinen gegen den ausgesprochenen Begriff „Schule" bin, d. h. für irgend ein Instrument; daselbst sind auch die Gründe dafür angegeben. Ich möchte aber dem Lernenden ein Freund und Ratgeber sein und werde ihn daher mit dem Notwendigsten bekannt machen, was zur Entwickelung der Finger, Technik und

Chapter VII.

The fingers having now been prepared in the way suggested by me which enables them to act independently and correctly, the student may proceed to the exercises in Group I (page 14).

Before however explaining these, I would like to put down one or two remarks:

I have already mentioned in my preface that, generally spoken, I am against the word "school" (referring to any instrument whatever) and I have given my reasons for this; but as I want to be the students friend and adviser I will make him acquainted with the most essential conditions necessary to the development of the fingers, the mechanical

Chapitre VII.

Une fois que les doigts sont ainsi préparés de façon à fonctionner convenablement et avec indépendance, on passe aux exercices du groupe I (page 14).

Mais avant de les expliquer, je vais donner encore quelques commentaires.

J'ai déjà mentionné dans l'avant-propos que je suis en général l'adversaire de l'expression d'„Ecole" (pour un instrument quelconque, cela va sans dire) et j'ai déjà suffisamment indiqué mes raisons. Mais comme je veux être l'ami et le conseiller des élèves, je vais leur faire connaître ce qui est indispensable au développement des doigts, de la technique et du

Ton erforderlich ist; zugleich möchte ich dem vorgerückten Harfenspieler meine Übungen als tägliche Nahrung empfehlen, da ich den Nutzen an mir selbst erprobt habe.

Daher teile ich diese Übungen in Gruppen, wovon die beiden ersten des beschränkten Tonumfangs wegen sich nur für Anfänger eignen, während die übrigen Gruppen für bereits vorgerücktere Harfenspieler bestimmt sind. Jedoch kann ich mit bestem Gewissen alle Gruppen auch dem vorgerückten Harfenspieler als tägliche Übungen empfehlen, natürlich mit ausgedehnterem Tonumfang über mehrere Oktaven hinaus.

Anmerkung. Ich bezeichne den Daumen in meiner Methode als ersten Finger, während die Engländer denselben mit einem + und die übrigen Finger mit den Ziffern 1, 2, 3 bezeichnen.

proficiency and the tone. At the same time I would recommend my exercises as a daily diet even for advanced performers, having myself experienced their value.

I therefore divide these exercises into groups, the first two of which (because of a more restricted diapason) are intented for beginners only, whilst the remaining only are well adapted for already advanced performers. I may however with a good conscience recommend all my daily exercises even to advanced players, though of course within a compass comprising several octaves.

Note. The thumb is marked as first finger in the German edition of this work, whilst the English mark it with a + and the other fingers with the numbers 1, 2, 3.

son. Je recommande en même temps aux harpistes avancés mes exercices comme une nourriture quotidienne, car j'en ai éprouvé l'utilité pour moi-même.

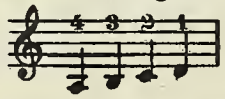
C'est pourquoi je divise mes exercices en groupes. Les deux premiers (écrits dans un diapason restreint) ne sont destinés qu'aux commençants; les autres conviennent aux harpistes plus avancés. Mais je puis aussi recommander en toute conscience aux harpistes avancés tous les groupes comme exercices journaliers dont ils étendront le diapason à plusieurs octaves, cela va sans dire.

Observation. Dans ma méthode, j'indique le pouce comme premier doigt, tandis que les Anglais marquent le pouce par une + et les autres doigts par les chiffres 1, 2, 3.

Übungen für Anfänger.
Exercises for beginners. Exercices pour les Commençants.

GRUPPE I.
Diatonische Übungen.

Übung 1.

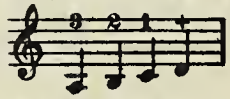
Rechte Hand. Man gebe der Hand dieselbe Stellung, welche zur Vorbereitung der Finger vorgeschrieben ist und stelle die vier Finger auf die vier Saiten 

Hat man sich nun von der richtigen Stellung überzeugt, dann ziehe man den 4. und 3. Finger zurück, so dass zur weiteren Tätigkeit nur der 2. und 1. nachbleiben; dieses Verfahren geschieht nur, um für die beiden tätigen Finger die richtige Stellung zu gewinnen.

Nun schlage man eine Saite nach der anderen an und bringe dieselben Finger sofort wieder in Stellung um einen Ton höher, schlage wieder die beiden nächsten Saiten nacheinander an, und fahre so fort

GROUP I.
Diatonic Exercises.

Exercise 1.

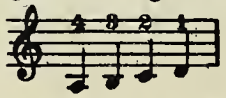
Right hand. Let your hand rest in the position described in the chapter on the preparation of the fingers and then place your 4 fingers on the 4 strings 

After having ascertained that your position is correct draw back your third and second finger, so that only the thumb and the first finger remain for active work. This is done in order to obtain a correct position for the two active fingers.

Now strike one string after the other and place the same fingers at once into the correct position one tone higher: then strike again the two following strings and continue thus until *c*, paying all the

GROUPE I.
Exercices diatoniques.

Exercice 1.

Main droite. On donne à la main la position prescrite à la préparation des doigts et on pose les quatre doigts sur les quatre cordes 

Quand on s'est assuré de la justesse de la position, on retire le 4e et le 3e doigt de façon qu'il ne reste plus en activite que le 2e et le 1er. Cette manipulation ne se fait que pour obtenir la position correcte des deux doigts en activité.

On pince alors chaque corde l'une après l'autre et on remet sur-le-champ les mêmes doigts en position un ton plus haut, puis on pince les deux prochaines cordes l'une après l'autre et on continue ainsi jus-

bis zum *c*, wobei ausserdem noch zweierlei streng zu beobachten ist:

1) dass die Finger die Vibration der Saiten beim Einsetzen nicht stören, um nichts am Ton einzubüssen, 2) dass die Fingerstellung um nichts geändert und die Hand ruhig gehalten werde.

Alsdann gehe man von *c* in derselben Ordnung zurück und mache dasselbe Verfahren mit der linken Hand, nur darf die linke Hand nicht auf dem Resonanzboden aufliegen.

time strict attention to the two following rules:

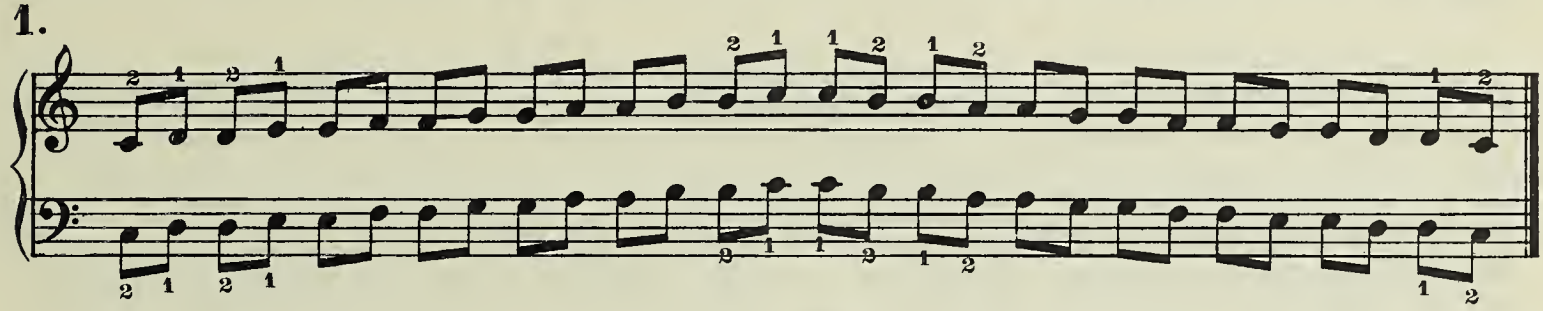
1) Let not the fingers disturb the vibration of the string when touching it, so as not to lose a particle of the sound; 2) do not alter the position of the fingers in the least and keep the hand quiet.

Then descend in the same order from *c* and practise your left hand in exactly the same manner, without however resting it on the sounding-board.

qu'à *ut* tout en observant rigoureusement les deux conditions que voici: d'abord, les doigts ne doivent jamais troubler la vibration d'une corde afin que cette corde ne fasse aucune perte de son, et puis deuxièmement la position des doigts sera maintenue sans aucune altération et la main restera bien tranquille.

On redescend ensuite dans le même ordre à partir de l'*ut* et puis on procède de la même façon pour la main gauche, mais celle-ci ne doit point s'appuyer sur le corps sonore.

1.



Anmerkung. Es ist sehr nützlich bei dieser Übung den Accent zu wechseln. Man spiele abwechselnd zu zwei gleichen accentuierten Achteln, dann accentuiere man das erste Achtel und später das zweite.

Note. It is very useful to change the accent in this study. Play alternately in two equally accentuated eighths; then put the accent on the first eighth and afterwards on the second.

Observation. Il est très utile de changer d'accent à cet exercice. On jouera alternativement à deux croches également accentuées, puis on accentue la première croche et plus tard la deuxième.

Übung 2.

Bei dieser Übung setzt man die Finger auf dieselben Saiten und fängt mit dem Daumen an zu spielen. Bevor man jedoch den zweiten Finger anspielt, muss der Daumen erst seine feste Stellung auf der Saite *e* eingenommen haben, nur dann erst schlage man den zweiten Finger an. Ehe der Daumen wieder spielt muss der zweite Finger seine Stellung eingenommen haben, so dass die Finger nie ohne Stützpunkt bleiben; auch spiele man nie mit beiden Händen zugleich.

⌐¬ Dieses Zeichen heisst Fingereinsatz – vorbereiten *(préparer)*

Exercise 2.

In this study the fingers are put on the same strings and one begins to play with the thumb; before however the first finger touches the string, the thumb must have taken a firm position on the string *e* this done, the first finger may strike the string. In a similiar way the first finger must have taken its position, before the thumb proceeds to play again, so that the fingers are never left without a supporting point. Never play with both hands at the same time

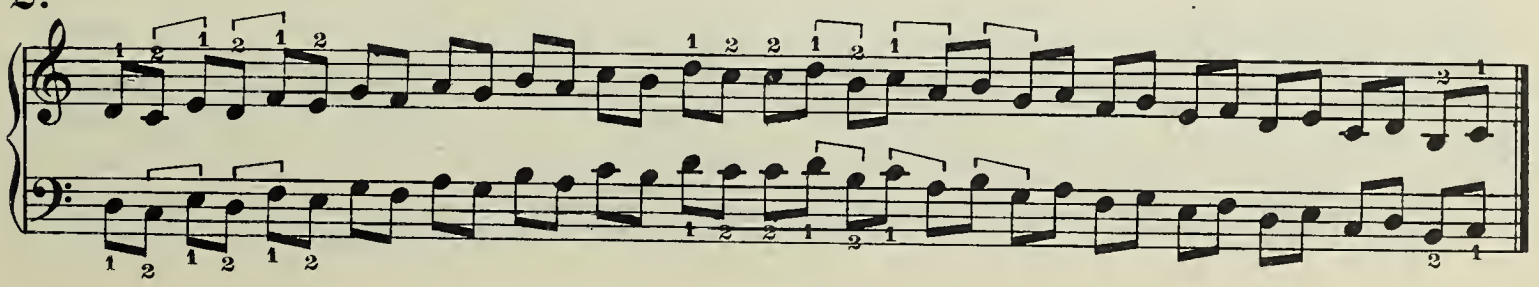
⌐¬ This mark is a sign for the preparation of the fingers.

Exercice 2.

Pour cet exercice, on met les doigts sur les mêmes cordes et on commence à jouer par le pouce; mais avant d'attaquer avec le deuxième doigt, il faut que le pouce ait repris sa position sur la corde *mi*, et c'est alors seulement qu'on attaque avec le deuxième doigt. Avant de jouer ensuite avec le pouce, il faut que le deuxième doigt ait repris sa position, de sorte que les doigts ne soient jamais sans appui; il ne faut jamais jouer avec les deux mains en même temps.

⌐¬ Ce signe s'appelle Préparation.

2.



Anmerkung. Beim Zurückspielen muss der zweite Finger immer erst in seine Stellung, d. h. auf die nächste zu spielende Saite gestellt werden, bevor man den Daumen anschlägt, und ehe der Daumen anschlägt, muss der zweite Finger wieder Stellung haben und so fort. Man sehe streng darauf, dass der Daumen immer angemessen hoch vom Zeigefinger steht und die Finger beim Anschlagen der Saite nicht einknicken (d. h. im Gelenk einbiegen).

Note. In descending put the first finger always into its position (viz: on the string which will be struck next) before the thumb is allowed to play, and again the first finger must be in position before the thumb strikes the string, and so on. Look conscientiously to it that the thumb be always raised to the necessary height from the first finger and that the fingers when they touch the strings do not turn in (viz: do not bend in the joint).

Observation. En descendant, il faut toujours mettre d'abord le 2ième doigt à sa place, c'est-à-dire sur la prochaine corde à jouer avant d'attaquer avec le pouce, et le deuxième doigt devra toujours être remis en position avant que le pouce attaque la corde, et ainsi de suite. On veillera rigoureusement à ce que le pouce soit toujours à une hauteur convenable de l'index et que les doigts ne se plient jamais en dehors quand ils attaquent la corde.

Übung 3.

Man füge den zwei eben tätig gewesenen Fingern den dritten hinzu, d.h. von *c* aus schlage den 3. und 2. Finger an. Ehe man jedoch den 1. anschlägt muss der 3. wieder in seiner Stellung, d.h. des Stützpunktes halber auf *d* stehen; erst dann schlägt der Daumen an, um sofort nach vollendeter Funktion den 2. und 1. auf die Saiten *e*, *f* zu stellen. Darnach spielt wieder der 3. Finger, und so fort bis *c*. Bei der letzten Triole *h*, *c*, *d*, *c* wird der 2. Finger vor dem Anschlagen des *d* auf *c* vorbereitet, dann angeschlagen und damit geendigt.

Beim Zurückspielen muss der 1. Finger vor dem Anspielen des 3. erst eingesetzt werden.

Exercise 3.

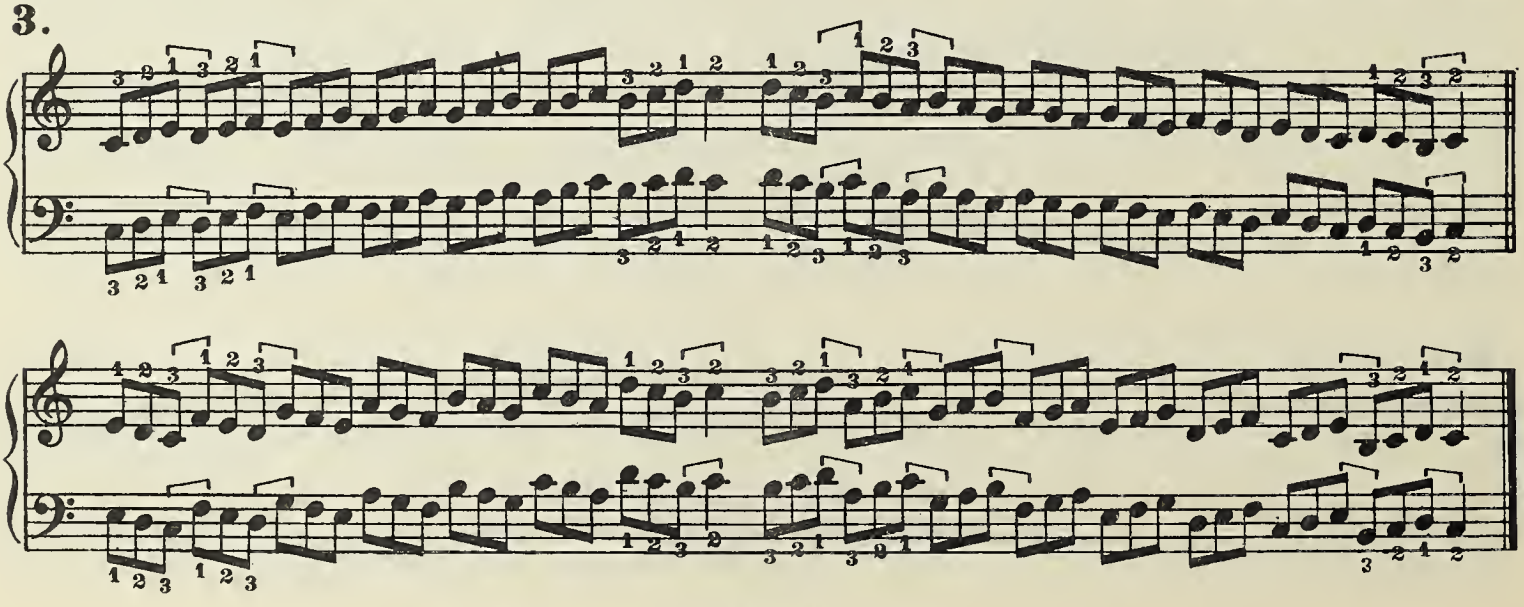
The thumb and the first finger having thus begun to practise, let the second finger join them, viz, from *c*. Strike the second finger together with the first, but before the thumb gets played again the second finger must already be in position (on account of the necessary support); this done the thumb is struck again and immediately afterwards the first and second fingers are placed on the strings *e*, *f*. Then only the third finger plays again and so on as far as *c*. In the last triplet *b*, *c*, *d*, *c* the first finger must get prepared for *c* before striking the *d*, which when done, finishes the exercise. In descending put the thumb on the string before playing the second finger.

Exercice 3.

Ajouter le troisième doigt aux deux doigts qui viennent d'être en activité, c'est-à-dire qu'à partir d'*ut* on attaque avec le 3e et puis avec le 2e doigt; mais avant d'attaquer avec le 1er doigt, il faut que le 3e soit remis en position sur *ré* pour avoir un appui. C'est alors seulement que le pouce attaque la corde et qu'immédiatement après sa fonction on pose le 2e et le 1er doigt sur les cordes *mi* et *fa*; c'est alors seulement que le 3e doigt se remet à jouer, et ainsi de suite jusqu'à *ut*. Au dernier triolet *si*, *ut*, *ré*, *ut*, le 2e doigt se prépare sur *ut* avant d'attaquer le *ré*, puis il attaque la corde et tout est dit

En descendant, le 1er doigt se prépare avant de faire jouer le 3e.

3.



Übung 4.

Wiederum nehme man seine erste Stellung d. h. von *c* angefangen ein, und spiele dann den 4., 3. und 2. Finger an. Bevor aber der Daumen anspielt, setze man den 4. Finger als Stützpunkt auf die Saite *d* und dann erst wird der Daumen gespielt; sofort bringe man jedoch auch die übrigen Finger wieder in ihre Stellung und setze dasselbe Verfahren von der Saite *d* angefangen weiter fort.

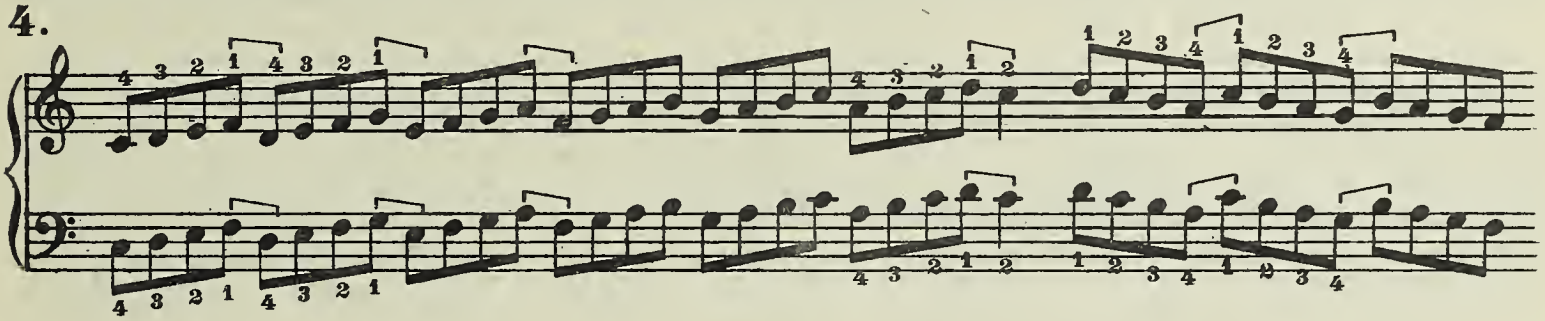
Exercise 4.

Again take your first position, viz, from *c* and play the 3rd, 2nd and 1st finger, but before striking the string with the thumb put the 4th finger upon the string *d*, so as to have a support; having done this, play the thumb; the other fingers must be put at once into their position. Continue this way of practising which you begon on the *d* string.

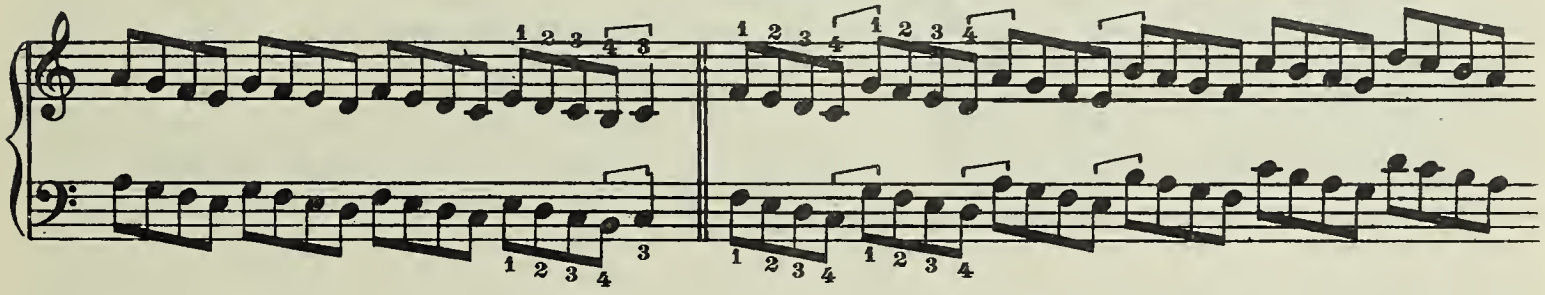
Exercice 4.

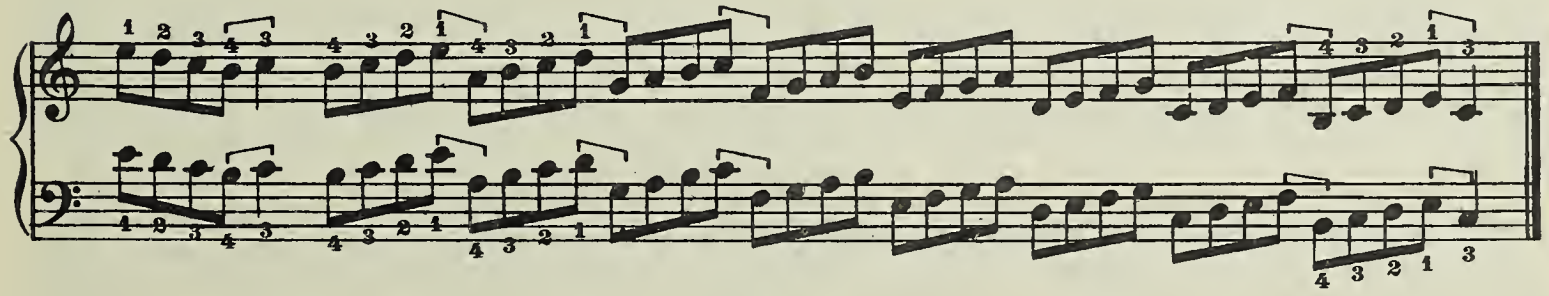
On reprend la première position en commençant à partir d'*ut* et puis on joue le 4e, le 3e et 2e doigt. Mais avant de jouer le pouce, on pose le 4e doigt sur la corde *ré* comme point d'appui et c'est seulement alors qu'on joue le pouce; on remet cependant sur-le-champ les autres doigts en position et on continue le même procédé à partir de la corde *re*.

4.



Umgekehrt. Reversion. À rebours.





Anmerkung. Beim Zurückspielen muss bei jeder Figur der erste Finger vor dem Anspielen des vierten vorbereitet werden, und zwar dort wo das Zeichen ⌐¬ zum Einsatz steht. Nachdem dieses geschehen ist, setze man die anderen Finger frisch an ihren Platz, jedoch so, dass die Saiten durch zu schnelles Einsetzen nicht in ihrer Vibration gestört werden und infolgedessen an Ton nicht einbüssen.

Note. In descending be careful to prepare the thumb in every figure, before you strike the third finger, wherever the sign ⌐¬ is placed, and after having done this, put the other fingers at once into their place; do it however in such a way that the strings do not get disturbed in their vibration and thus do not lose anything of their value.

Observation. En descendant, on prépare à chaque figure le premier doigt avant de jouer le 4e quand il y a le signe ⌐¬; cela fait, on remet les autres doigts à leur place, mais de façon que les cordes ne soient point gênées dans leur vibration par une préparation trop rapide et qu'elles ne perdent rien de leur son.

Tonleitern. Scales. Gammes.

Übung 5.

Jetzt sind die Finger so weit vorbereitet, dass man es wagen kann, zur Tonleiter überzugehen.

Anmerkung. Da wir für alle Tonleitern auf der Harfe nur einen bestimmten Fingersatz haben, so genügt es, wenn man eine Tonleiter in einer beliebigen Tonart, zum Bspl. Ces-dur studiert. Man setze also dieselben Saiten, welche man in Übung 4 benutzte, in der bekannten Stellung ein, spiele jeden Finger mit möglichst kräftigem Ton bis zum ersten. Bevor derselbe aber angespielt wird, muss der 4. Finger seines Stützpunktes wegen sich auf Saite *g* (Untersatz) stellen, und zwar recht tief. Erst nachdem dieses bewerkstelligt ist, spiele man den ersten Finger an, setze sofort die übrigen drei auf ihre betreffenden Plätze hinzu also *a*, *h*, *c*, und spiele sie bis *c* bringe darauf die Hand sofort wieder in ihre Stellung und gehe ebenso wieder zurück.

Dabei ist erstens zu bemerken, dass die Hand beim Fingerwechsel nicht aus ihrer Lage gebracht wird und die Finger im ersten Gliede beim Anschlagen der Saite nicht umknicken. Beim Zurückspielen bringe man die Hand wieder in ihre Stellung und spiele bis zum 4. Finger. Bevor man jedoch diesen anspielt, muss der 1. Finger auf seine nächste Saite *f* (und zwar sehr hoch) gebracht sein; nachdem dieses geschehen, spiele man den 4. Finger an, setze sofort die übrigen auf ihren bestimmten Platz, also *e*, *d*, *c*, und spiele bis *c*. Beim Fingerwechsel darf kein Aufhalten des Tempo bemerkbar werden; daher ist ein sehr langsames Tempo zu wählen.

Exercise 5.

The fingers are now prepared so far that the student may attempt to proceed to scales.

Note. As we have only one method of fingering for all scales (that is, on the harp) it suffices to study one scale in any key one likes, for instance in C♭-major. Let the student set the same strings he has already used in the exercise 4 in the position familiar to him, then let him play every finger with as vigorous a touch as possible until he comes to the thumb Before starting to practise with the latter the third finger must be put on string *g*. As low down as possible, on account of the support it has to give; this done, strike the thumb, put the remaining three fingers at once in their respective places, thus, *a*, *h*, *c* and play them as for as *c*. Then let the hand be again at once placed into position and descend in like manner as you have ascended.

It is to be remembered that the hand must not alter its position during the change of fingers and that the first finger-joint must not bend in when the string is struck. In descending put your hand again into position and play as far as the third finger, now place the thumb on the string next to it, very high, and only when this is done, start the third finger; then put the remaining ones immediately into their respective places, thus, *e*, *d*, *c* and play as for as *c*. There must be no hesitation or change of time when the change of fingers takes place; choose therefore very slow time.

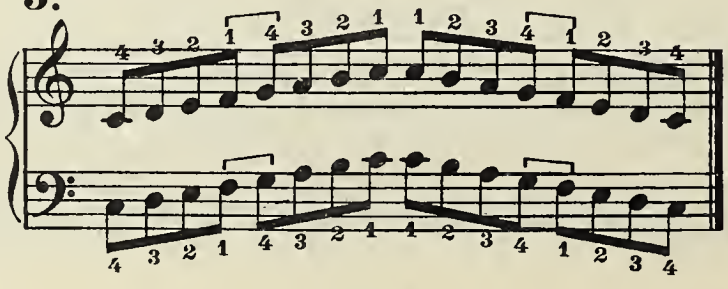
Exercice 5.

Maintenant que les doigts sont suffisamment préparés, on peut passer à la gamme.

Observation. Comme il n'y a qu'un seul doigté sur la harpe pour toutes les gammes, il suffit d'étudier une seule gamme d'un ton quelconque, par exemple, en Ut♭ majeur. On prépare donc les mêmes cordes qu'à l'exercice Nº 4 à la position connue, puis en joue chaque doigt jusqu'au premier avec un son aussi fort que possible; mais avant de jouer le dernier doigt, il faut placer le 4e doigt bien profondément sur la corde *sol* pour qu'il y ait un point d'appui. Cela fait, on attaque avec le premier doigt, puis on met sur-le-champ les trois autres à leurs places respectives, c'est-à-dire *la*, *si*, *ut* et on les joue jusqu'à *ut*. Ensuite on remet immédiatement la main à sa position et on continue de la même manière en descendant.

Mais il faut veiller à ce que la main ne sorte pas de sa position au changement des doigts et que la première phalange des doigts ne se courbe pas en dedans quand elle attaque les cordes. Pour descendre, on remet la main en position, on joue jusqu'au 4e doigt, mais avant d'attaquer avec ce 4e doigt, il faut que le premier soit placé bien haut sur la prochaine corde *fa*; cela fait, on attaque avec le 4e doigt, puis on remet sur-le-champ les autres doigts à leurs places respectives, c'est-à-dire *mi*, *ré*, *ut* et on joue jusqu'à *ut*. Il ne doit se faire sentir aucun retard dans le mouvement au changement des doigts, c'est pourquoi il faut prendre un mouvement très lent.

5.



Übung 6.

Die Triolen werden ebenso gespielt, wie in Übung 3, nur muss man beim Einsetzen noch vorsichtiger sein, um nicht durch zu schnelles Einsetzen die Vibration der Saiten zu stören.

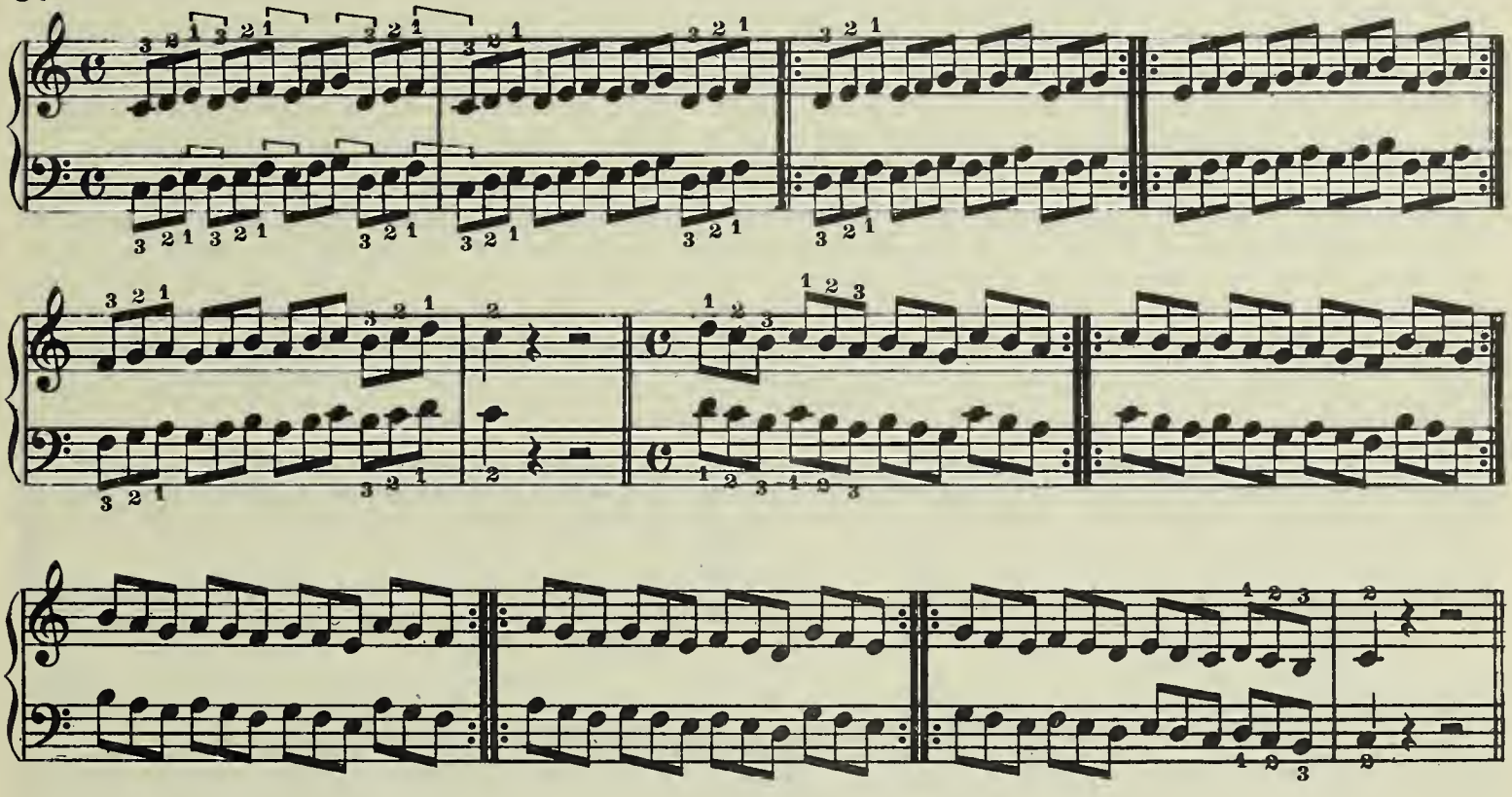
Exercise 6.

The triplets are played exactly like in exercise 3, only one must be still more careful in starting, so as not to disturb the vibration by starting too hastily.

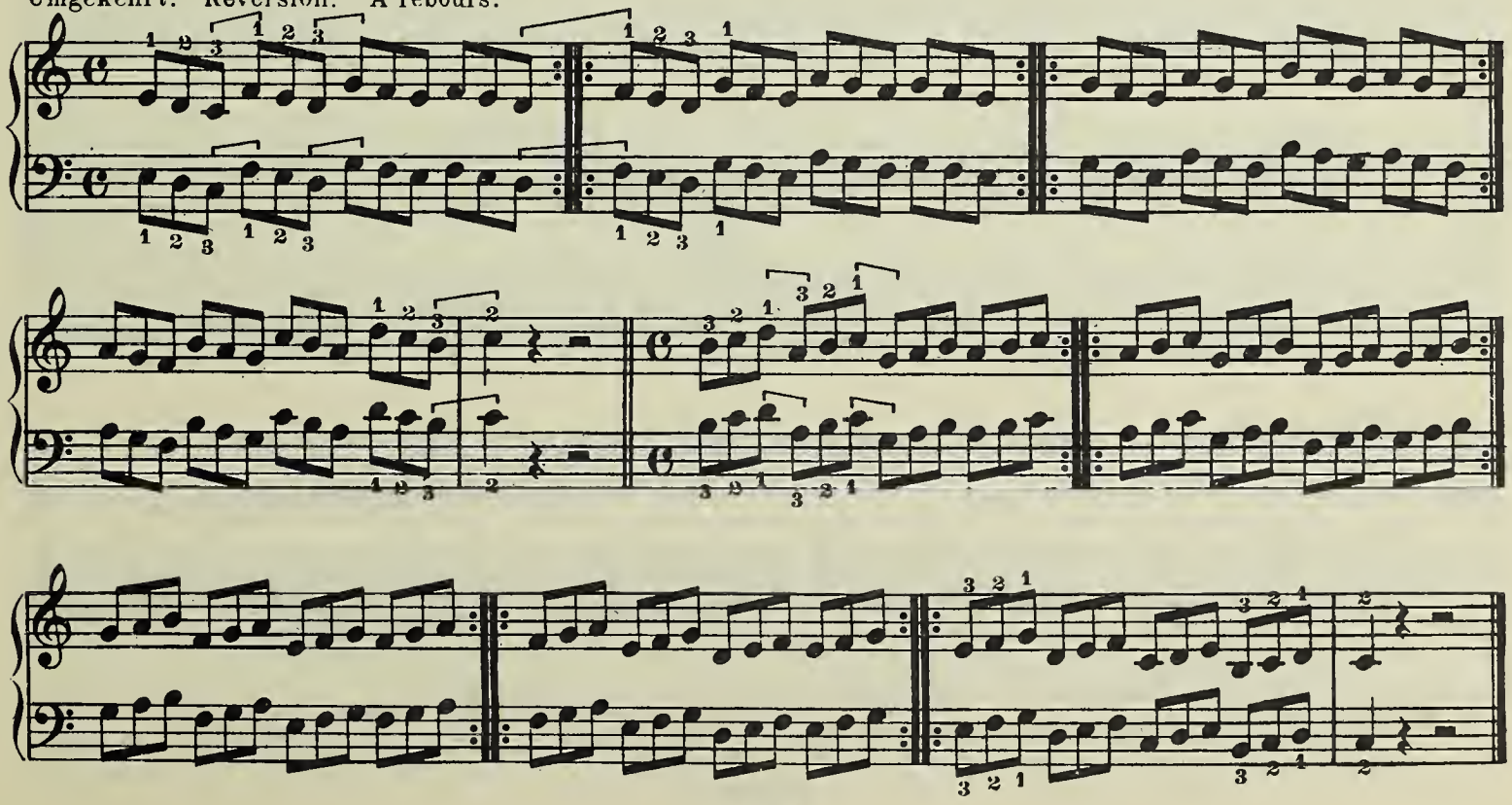
Exercice 6.

Les triolets se jouent comme à l'exercice 3, mais il faut prendre encore plus de précautions à l'attaque afin de ne pas gêner les vibrations des cordes en les attaquent trop promptement.

6.



Umgekehrt. Reversion. À rebours.



Übung 7.

Man setze die vier Finger auf die betreffenden Saiten und spiele bis zum ersten. Wie früher ist der 4. Finger seines Stützpunktes wegen erst vorzubereiten, ehe man den ersten anspielt. Ist nun der erste Finger frei und der 4. vorbereitet, dann setze man die übrigen hinzu und spiele wieder bis zum ersten Finger, wobei das gleiche Verfahren bei den nächstfolgenden Figuren zu beobachten ist

Anmerkung. Man stelle nicht alle Finger gleichzeitig auf die Saiten nach dem Einsatz des vierten, sondern einen nach dem andern, wobei immer ein Finger als Stützpunkt dienen muss.

Exercise 7.

Place the thumb and the three fingers on the respective strings; play as far as the thumb and prepare again your third finger (to act as support) before continuing with the thumb; the thumb being free and the third finger ready to act as supporting point put the other fingers on the strings and play again as far as the thumb. Practise the following figures in exactly the same way.

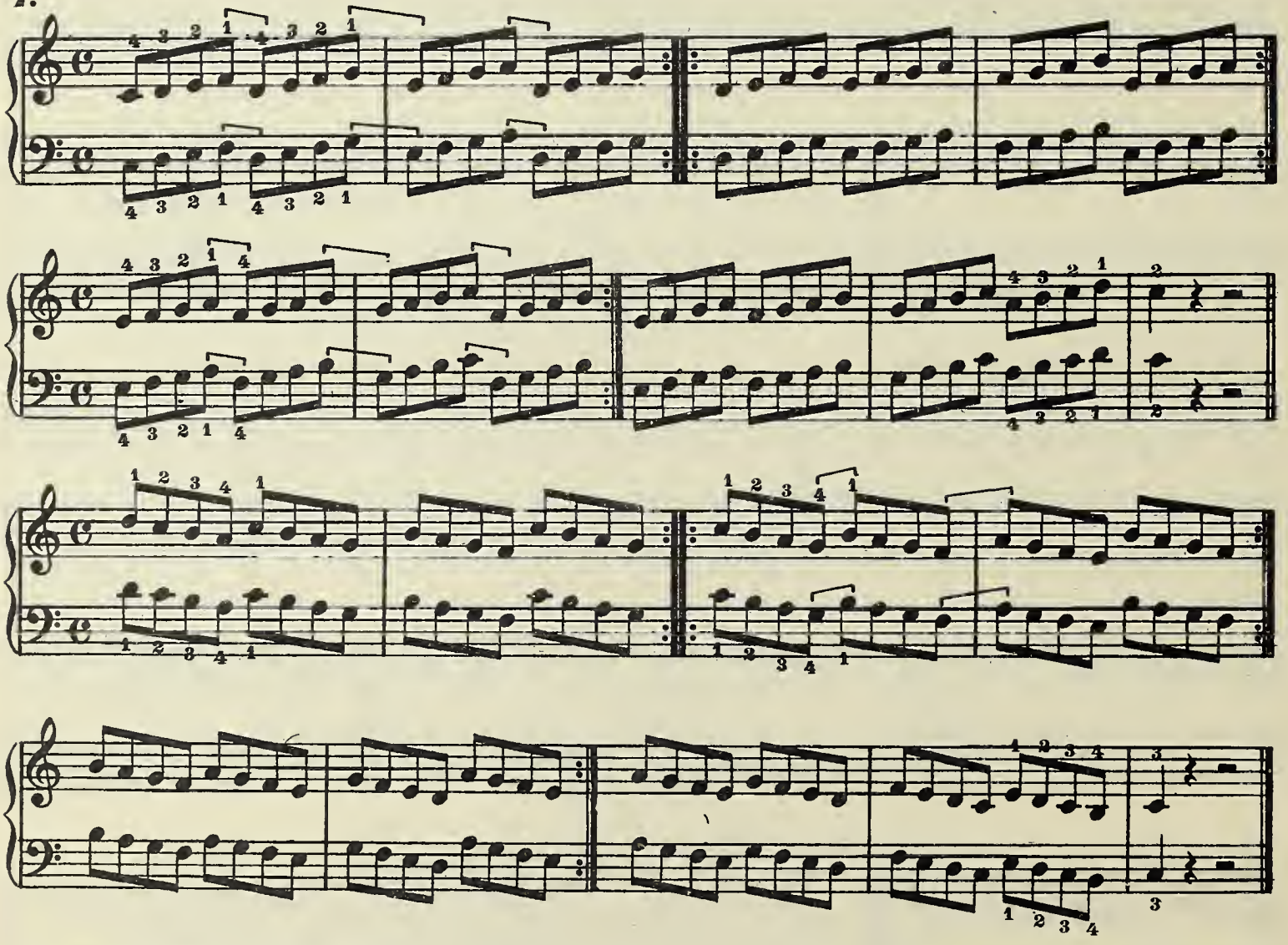
Note. Do not put all the fingers simultaneously on the strings after having started with the third finger, but one after the other so that there is always one finger to act as supporting point.

Exercice 7.

Mettre les quatre doigts sur les cordes correspondantes, jouer jusqu'au premier et préparer comme plus haut le 4ième doigt avant d'attaquer avec le premier, à cause de son point d'appui. Quand le premier doigt est libre et que le 4ième est préparé, on ajoute les autres doigts et on joue jusqu'au premier en suivant le même procédé pour les figures suivantes.

Observation. Après l'attaque du 4e doigt, tous les autres se posent sur les cordes non pas simultanément, mais successivement en veillant à ce qu'il y ait toujours un doigt qui serve de point d'appui.

7.



Anmerkung. Bei der Umkehrung der Übung 7 spiele man bis zum 4.

Note. The reversion of exercise 7 Play as far as the third finger

Observation. A l'exercice 7 à rebours, on joue jusqu'au 4e doigt

Finger und schlage ihn nicht früher an, bevor der 1 nicht wieder in seiner Stellung steht; dann erst spiele man den 4. an und setze dann sofort die folgenden Finger hinzu.

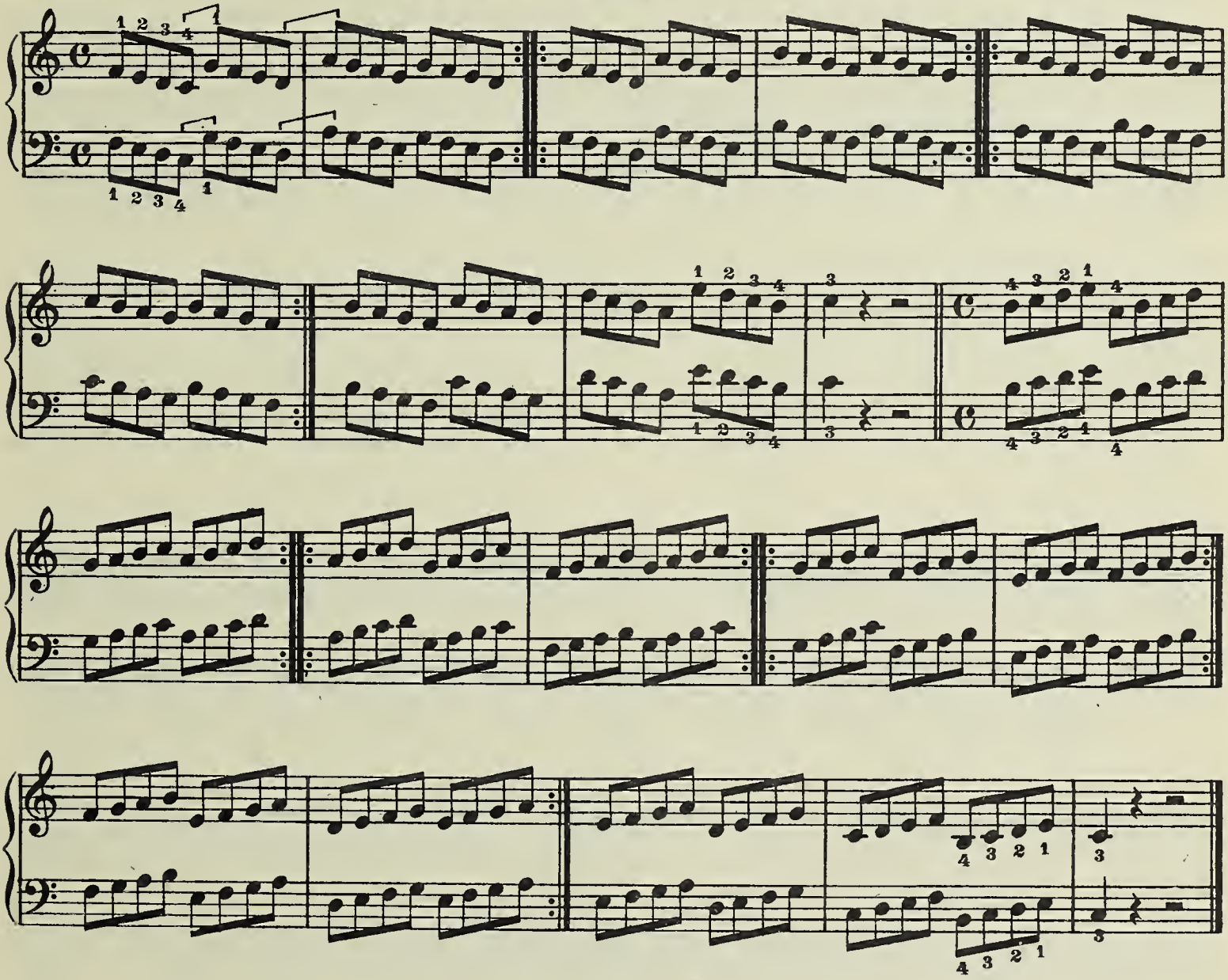
and do not strike it before the thumb is again in position; then only start the third and let the other fingers follow at once.

qu' on n'attaque qu'après que le premier est remis à sa place; ce n'est qu'alors qu'on joue le 4e et puis on ajoute sur-le-champ les autres doigts.

Umkehrung der Übung 7

Reversion of exercise 7

Exercice 7 à rebours.



Übung 8.

Wir kommen jetzt zu dem eigentlich schwierigen Punkt des Harfenspiels. Diese Schwierigkeit besteht darin, dass der Daumen zu den übrigen Fingern in beständigem Gegendruck steht. Jede Passage, und wenn sie noch so klein wäre, unterliegt dieser Regel, den Kraftmesser dieses ewigen Entgegenwirkens der beiden Faktoren, des Daumens und der übrigen Finger

Exercise 8.

We are now coming to the really difficult point in the art of playing the harp. The difficulty consists in this that the thumb acts now continually in counter-pressure against the remaining fingers. Every passage, be it ever so small, must submit to this rule, and it is the difficult task of the student to regulate the power measurer

Exercice 8.

Nous arrivons maintenant au point réellement difficile de la harpe. Cette difficulté consiste en ce que le pouce est constamment en pression contraire par rapport aux autres doigts. Chaque passage, même le plus petit, est soumis à cette loi de régler la dynamique de cette action constamment opposée des deux facteurs, le pouce et les autres doigts,

so zu regeln, dass ein einheitliches egales Spiel ermöglicht wird, ist die schwierige Aufgabe des Lernenden.

Bei Übung 8 beobachte man das Folgende:

Man spiele den dritten und zweiten Finger an und setze, ehe man den Daumen anspielt, wieder vorsichtig den zweiten Finger auf die Saite *d*; aber durchaus nicht zugleich auch den 3. Finger. Bevor man jedoch den 2 Finger anspielt muss der 3. auf der Saite *c* stehen und erst, wenn der 3. steht, setzt man wieder den 2., und wenn dieser steht, den Daumen, so dass nie alle drei Finger zugleich auf den Saiten stehen, sondern nur immer zwei, der eine als Spielender und der andere als Stützpunkt. Man beobachte diese Regel streng, und die Saiten werden immer ausklingen ohne etwas von ihrem Ton einzubüssen.

of this continual contrary pressure of the two factors, the thumb and the remaining fingers, in such a way that a uniformly equal play is the result.

In practicing exercise 8 note the following observation:

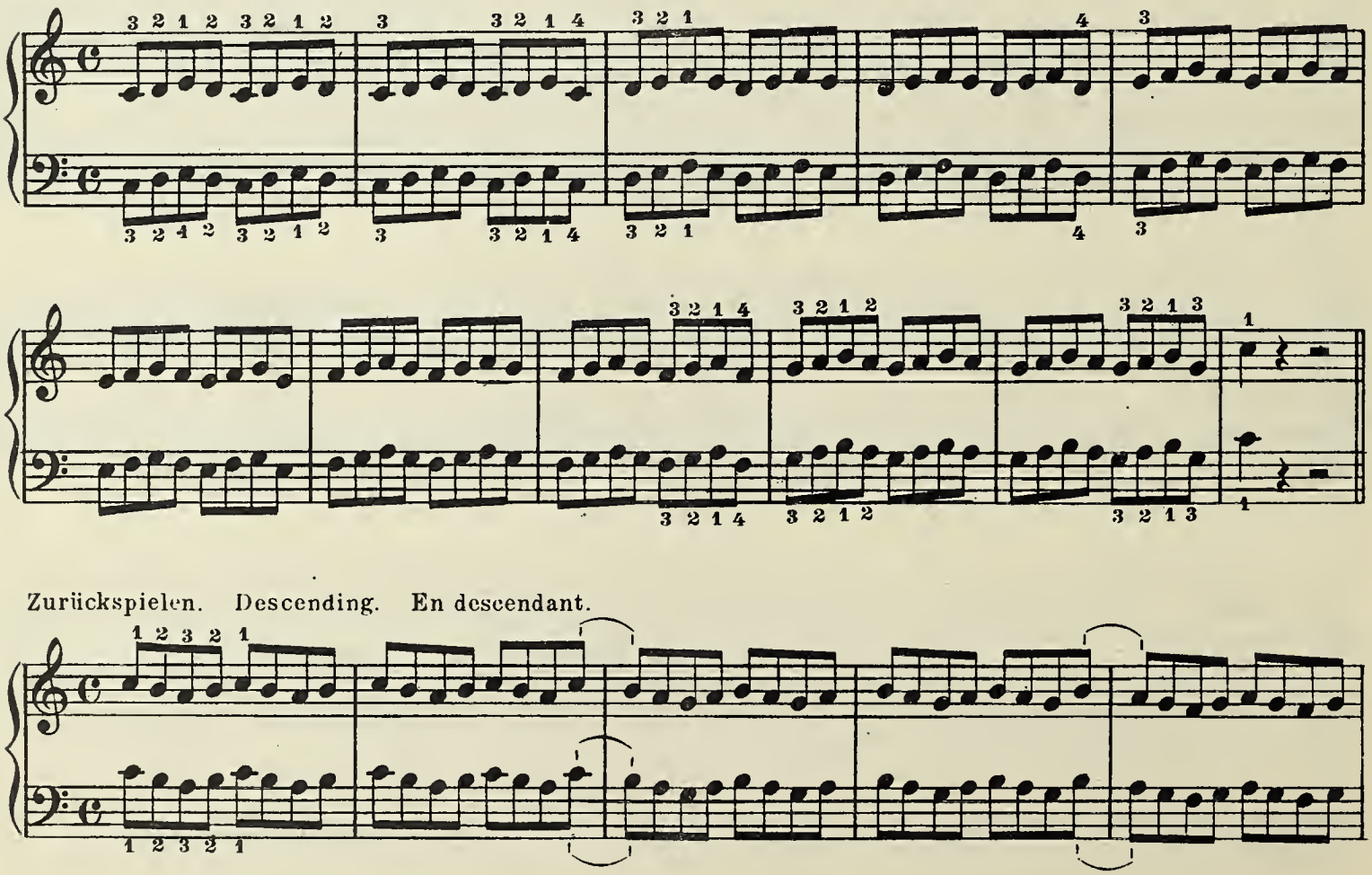
Play first your second and first finger; put the latter carefully again on string *d*, before playing the thumb, being careful not to put down the second finger too. Before however allowing the first finger to strike, the second must be placed on string *c* and only when it is placed there, put down the first and when this is placed, the thumb, so that never the three fingers occupy the strings simultaneously, but only two of them, one in order to play, the other so as to act as support. Observe this rule strictly and you may be sure that the strings will vibrate to the end without having lost a jot of their sound.

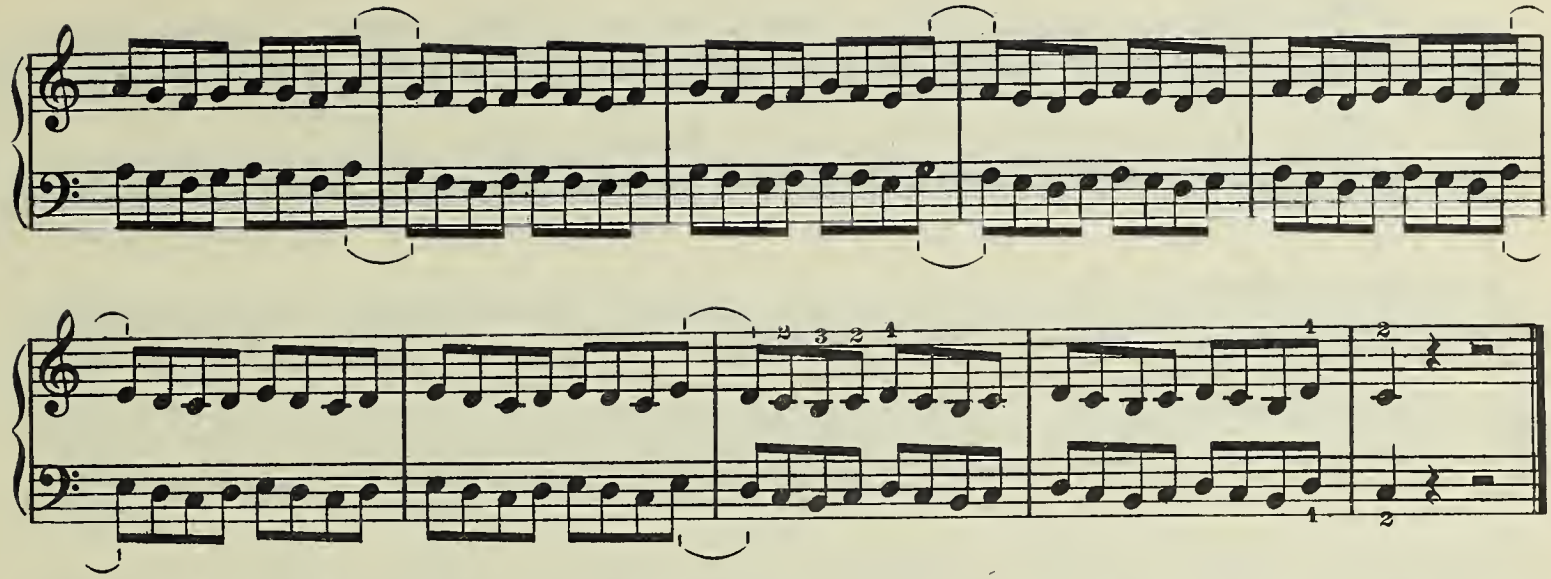
de façon qu'il en résulte un jeu bien égal et uniforme. Telle est la difficile tâche de l'élève.

Pour l'exercice 8, on observe ce qui suit:

On attaque avec le 3e et le 2e doigt et puis avant de jouer le pouce, on remet avec précaution le 2e doigt sur la corde *ré*, ainsi que le 3e, mais absolument point en même temps. Avant de jouer le 2e, il faut que le 3e doigt soit sur la corde *ut* et c'est seulement quand le 3e est placé qu'on prepare le 2e, et quand le 2e est placé qu'on prépare le pouce, de façon que les trois doigts ne soient jamais simultanément sur les cordes et qu'il n'y en ait jamais que deux, celui que joue et celui qui sert de point d'appui. En observant rigoureusement cette règle, les cordes résonneront toujours jusqu'au bout et ne perdront jamais rien de leur son.

8.





Anmerkung. Beim Zurückspielen dieser Übung 8 hat man es mit etwas Neuem zu tun. Nachdem man die Figur viermal gespielt hat, gleite man mit dem Daumen von der Saite *c* auf Saite *h*, indem man den Daumen ein wenig flach auf die Saite setzt, um besser gleiten zu können, die übrigen Finger sollen während des Gleitens nicht eingesetzt werden, damit der Daumen ganz frei funktioniert. Erst nach dem Gleiten setze man die übrigen Finger ein. Dabei ist zu beobachten, dass beim Gleiten keine Handbewegung gemacht werden soll, sondern nur der Daumen als selbstständiger Faktor wirke (er soll sich gleitend bewegen). Man nennt dieses Verfahren „Schleifen" oder „glissieren". Das *glissando* wird mit dem Zeichen ⌒ angedeutet.

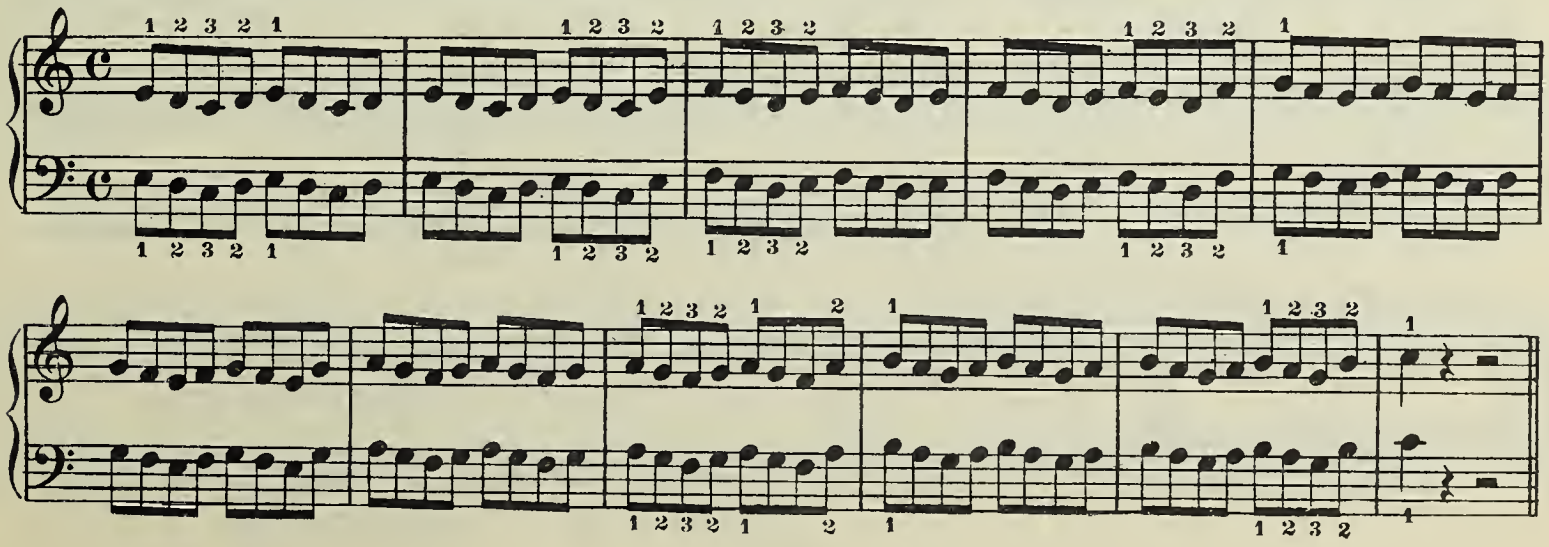
Die folgende Übung nimmt im Wesentlichen an denselben Regeln teil wie Übung 8.

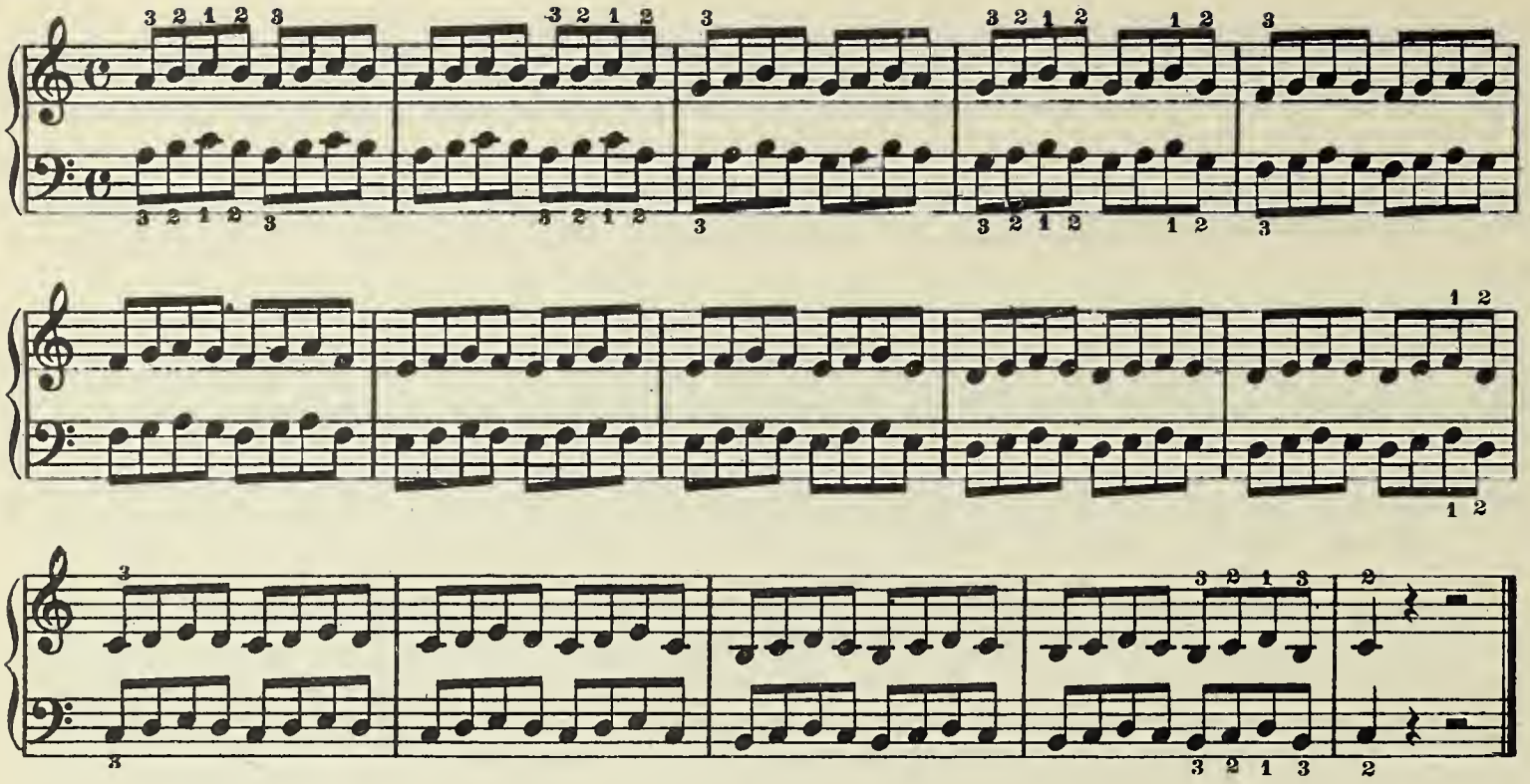
Note. In descending in exercise 8 we are confronting a new experience. After having played the figure four times let the thumb glide from string *c* unto string *b*; place the thumb in a somewhat flat position on the string so as to enable it to glide better; the other fingers must not be set down during this process of gliding so that the thumb may act quite freely; put them down when the thumb has finished its work. Note however that during this function of gliding your hand must make no motion; the thumb must work as independent factor. This manipulation is called "sliding" or "glisser;" the glide is marked with the following sign ⌒

In the following exercise we have chiefly the same rules as in exercise 8.

Observation. En descendant cet exercice 8, on rencontre quelque chose de nouveau. Après avoir joué quatre fois la figure, on fait glisser le pouce de la corde *ut* sur la corde *si* en le posant légèrement à plat sur la corde pour mieux glisser; les autres doigts ne seront point posés pendant ce glissement afin que le pouce fonctionne librement; c'est seulement après le glissement qu'on pose les autres doigts. Mais il faut bien veiller à ce que la main ne fasse aucun mouvement pendant le glissement, c'est le pouce seul qui doit agir comme facteur indépendant et se mouvoir en glissant. Cette manipulation s'appelle glissement. Le „*glissando*" est indique par le signe ⌒.

L'exercice qui suit est soumis aux mêmes règles que l'exercice 8.





Übung 9.

Der Schüler verfolge in Übung 9 ein gleiches Verfahren wie in Übung 8, nur werden statt drei, vier Finger eingesetzt. Man sorge dafür, dass beim Einsetzen des letzten gespielten *d* (im zweiten Takte) durch den neuen Einsatz des 4. Fingers kein Abdämpfen des Tones entsteht.

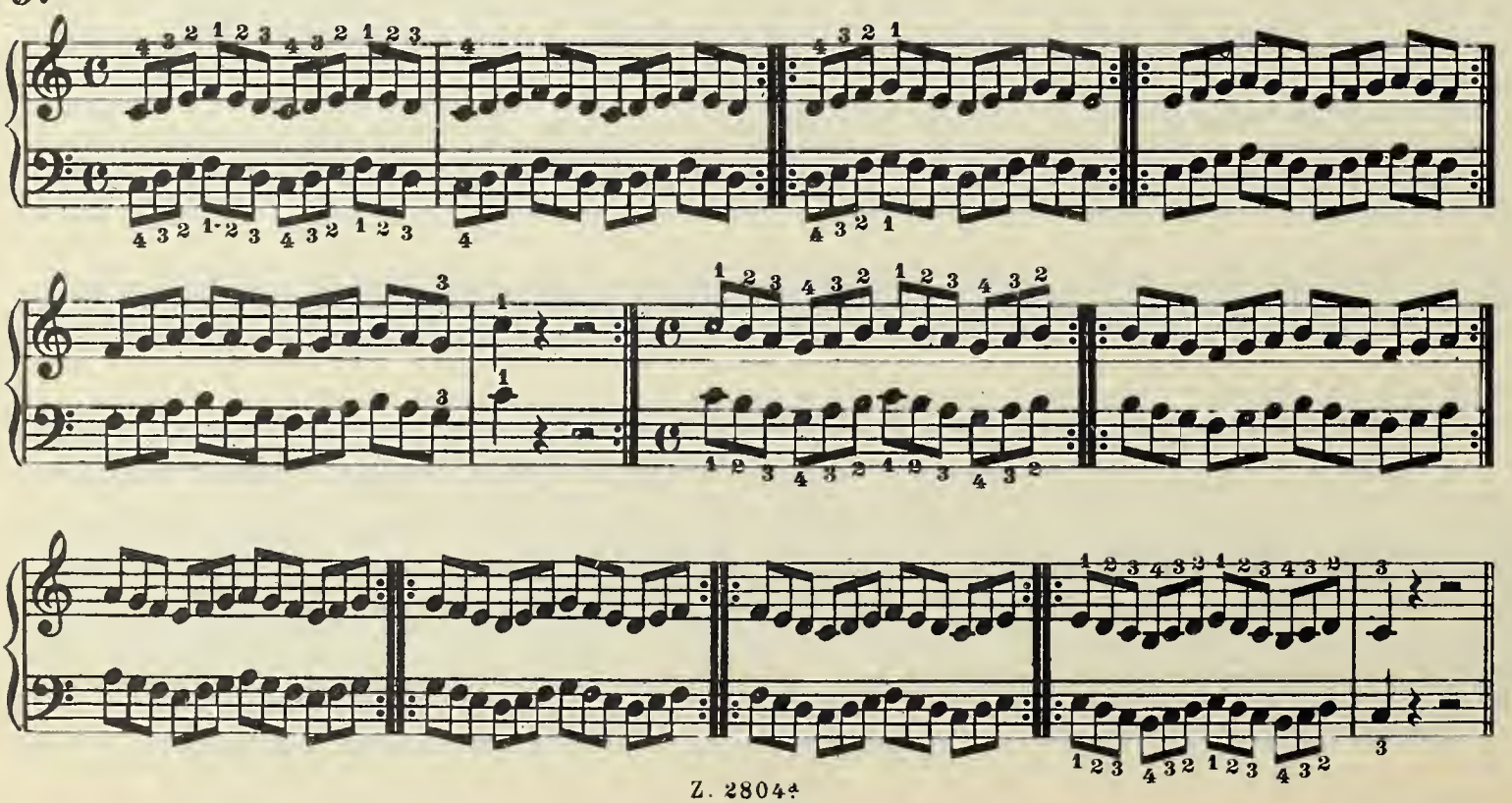
Exercise 9.

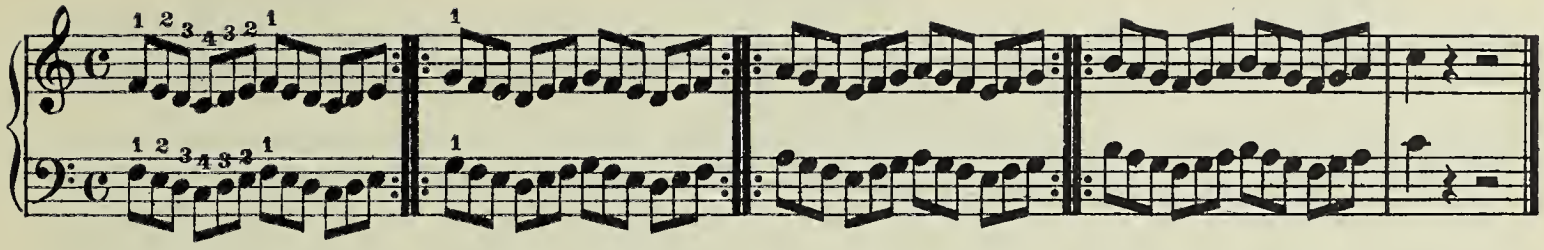
Practise exercise 9 in the same way as exercise 8, only instead of putting down the thumb and two fingers put all the four down, taking care however that in playing the last *d* (of the second bar) the tone may not get damped through the fresh placing of the third finger.

Exercice 9.

Procéder pour l'exercice 9 comme pour l'exercice 8, mais y poser quatre doigts au lieu de trois et veiller à ce que le son ne soit point étouffé par la préparation du 4ième doigt quand on pose le dernier *ré* joué (2e mesure).

9.

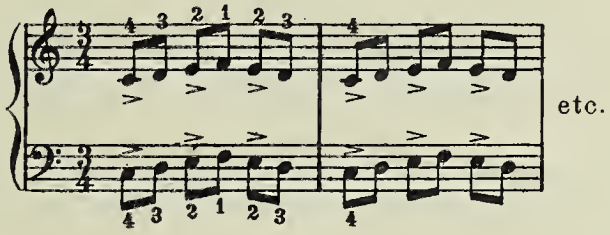




Anmerkung. Übung 9 ist in Triolen dargestellt; man soll sie aber auch in Achteln ausführen; zum Bspl.:

Note. Exercise 9 is written in triplets, but it ought also to be practised in eighths; for example:

Observation. L'exercice 9 est en triolets, mais il faut aussi l'exécuter en croches, par exemple:

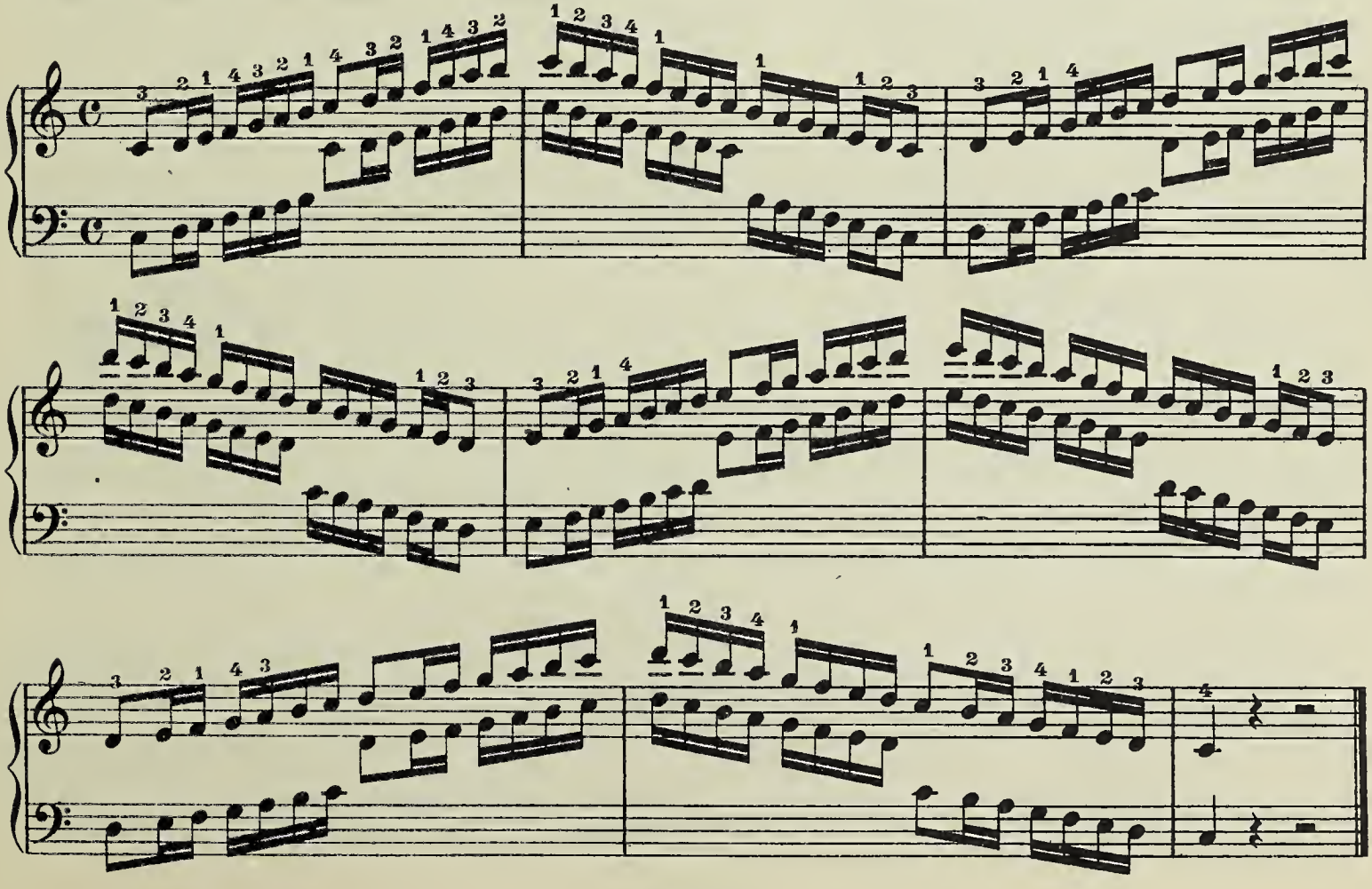


etc.

Von jetzt an empfehle ich dem Lernenden fleissig Tonleitern zu üben und zwar in einer Ausdehnung von zwei Oktaven, und absolut mit jeder Hand allein; zum Bspl.:

Henceforth I would seriously recommend the student a diligent practise of scales in the compass of two octaves, playing each hand separately; for example:

Je recommande dès maintenant à l'élève de s'exercer avec beaucoup d'application aux gammes d'une étendue de 2 octaves, chaque main séparément; par exemple:



Übung 10.

Diese Übung nimmt im Allgemeinen an den bisher befolgten Regeln teil.

Man stelle die vier Finger auf die betreffenden Saiten *c*, *e*, *g*, *c* (siehe Übung 10) und nachdem man sich von der absolut richtigen Handstellung, wie dieselbe in Abbildung Figur *a* und *b* (Seite 11) dargestellt ist, überzeugt hat, spiele man erst den 4., dann den 3. und 2. Finger ziemlich kräftig an. Dabei ist zu beachten, dass das erste Fingerglied nicht umknickt (im Gelenk nicht einbiegt). Bevor man jedoch den 1. Finger anschlägt, muss der 4. erst in seine neue Stellung auf Saite *e* und zwar tief eingesetzt werden. Alsdann spiele man den Daumen an, setze aber sofort die anderen Finger in ihre neue Stellung und fahre so fort, wobei zu bemerken ist, dass der Daumen immer recht hoch und der 4. Finger recht tief stehen soll, dass ferner beim Einsetzen in die neue Stellung der Ton durch zu frühes Aufsetzen der Finger, während die Saite noch vibriert, nicht beeinträchtigt wird

Exercise 10.

This exercise follows in general the rules hitherto given.

Put the thumb and the three fingers on their respective strings *c*, *e*, *g*, *c* (see exercise 10) and after having made quite sure of the correct position of the hand (as represented on the diagrams *a* and *b*, page 11) strike the third, then the second and first finger rather vigorously (taking care not to allow the first finger-joint to bend in). Before playing the thumb take care to place the third finger rather low in its new position on string *e*, only when this is done play the thumb; then put the remaining fingers at once into their new position and continue thus. Remember too that the thumb must always be placed very high and the third finger very low and that in starting a new position the tone must lose none of its volume.

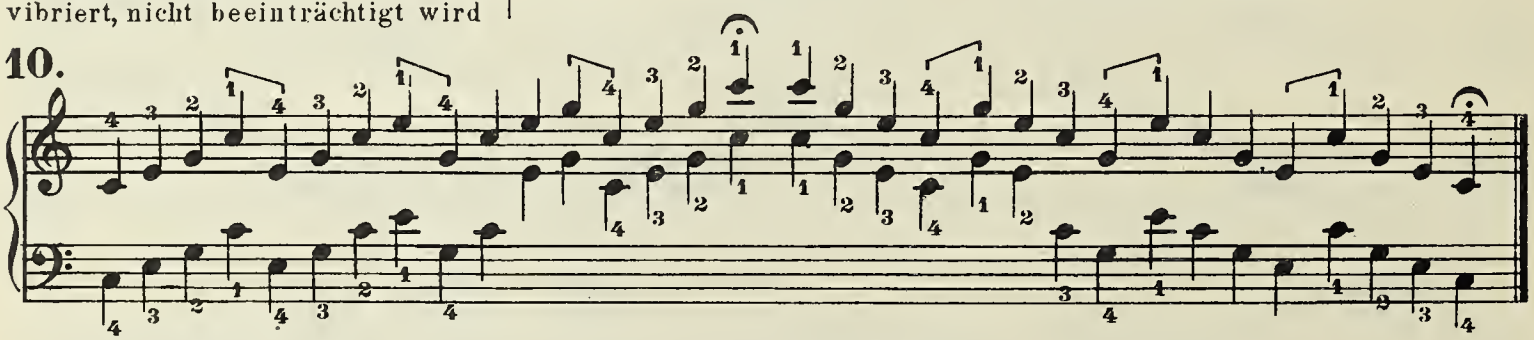
To avoid this do not put your fingers on the strings whilst they are still vibrating.

Exercice 10.

Cet exercice se rapporte en général aux règles suivies jusqu'ici.

On met les quatre doigts sur les cordes correspondantes, *ut*, *mi*, *sol*, *ut* (voir l'exercice 10) et, une fois qu'on s'est assuré que la position des mains est absolument convenable comme dans les figures *a* et *b* (page 11), on joue d'abord le 4e doigt, puis le 3e et le 2e avec assez de force, tout en veillant à ce que la première phalange ne se courbe pas en dedans; mais, avant d'attaquer avec le premier doigt, il faut que le 4e soit à sa nouvelle position sur la corde *mi* et à une certaine profondeur; c'est alors seulement qu'on joue le pouce et puis on met sur-le-champ les autres doigts à leur nouvelle position et on continue ainsi en veillant à ce que le pouce soit toujours très haut, le 4e doigt très bas et qu'enfin, à la mise à la nouvelle position, le son ne soit point gêné par le placement prématuré des doigts pendant que la corde vibre encore.

10.



Beim Zurückspielen dieser Übung werden zuerst alle vier Finger eingesetzt und bis zum 3. gespielt. Bevor man jedoch den 4. anspielt, muss der 1. in seine Stellung auf Saite *g* gebracht werden. Darnach lässt man die übrigen Fingerfolgen, ohne jedoch den 4. einzusetzen, welches man erst vor dem Anspielen des 3. Fingers bewerkstelligt, sodass beim Zurückspielen immer nur drei Finger in Stellung stehen. Dieses geschieht deshalb, damit ein zu frühes oder schnelles Einsetzen den vibrierenden Ton nicht abdämpft oder „étouffiert".

Here, when descending, all the 4 fingers must first be put on the strings and the thumb and first finger must be played. Before however starting the third, the thumb must be placed into its position on string *g*; now the other fingers may follow, without putting down the third, which one only puts down before playing the second finger, so that in descending no more than three fingers are in position. This is necessary in order that the vibration of the tone suffer not by a too hasty placing of the fingers.

En descendant cet exercice, on pose d'abord les quatre doigts et on joue jusqu'au 3e; mais avant d'attaquer avec le 4e, il faut que le 1er soit à sa position sur la corde *sol*; on fait suivre les autres doigts sans poser le 4e qui ne se prépare qu'avant l'attaque du 3e doigt de façon qu'en descendant il n'y ait jamais que trois doigts en position.

Cela se fait afin que les vibrations des cordes ne soient point étouffées par une préparation prématurée.

Übung 11.

Zuerst werden vier Finger eingesetzt und vor dem Anspielen des 4. der 1. in Stellung gebracht; dann der 4. gespielt und der 2. und 3. eingesetzt, jedoch ohne den 4. Finger, welcher erst vor dem Anspielen des 3. in seine Stellung geht.

Hinauf verfolge man dieselbe Regel wie in Übung 10.

Exercise 11.

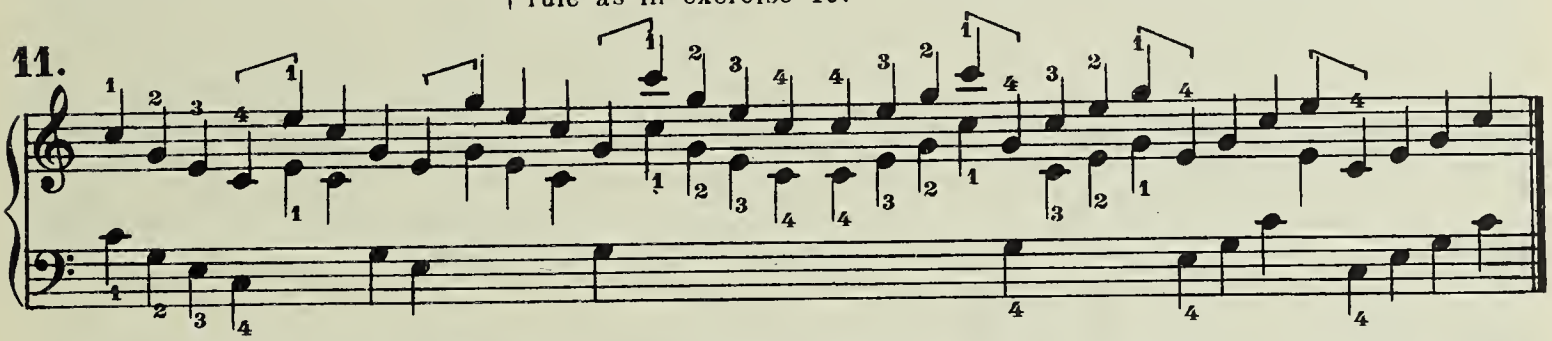
First of all let the thumb and the three fingers take their place and put them into position before playing the third finger and the thumb; this done, play the third finger and set the first and the second, but not the third which has to take its position only just before the second finger gets played. After this follow the same rule as in exercise 10.

Exercice 11.

On prepare d'abord quatre doigts et on met en position le 1er doigt avant d'attaquer le 4e, puis on joue le 4e et on prépare le 2e et le 3e, mais sans le 4e qui ne se met à sa position qu'avant d'attaquer le troisième.

On suit, en montant, la même règle qu'à l'exercice 10.

11.



Anmerkung. Beim ersten Einsatz kann der 4. Finger der rechten Hand nicht sofort eingesetzt werden, weil die linke Hand dasselbe *c* zu spielen hat Man setze daher den 4. Finger auf die Saite nachdem die Saite *c* frei ist, d. h. nachdem der linke Daumen angespielt hat.

Dasselbe Verfahren wiederholt sich beim Zurückspielen nur umgekehrt, denn da muss die linke Hand warten bis die rechte den 4. Finger abgespielt hat.

Note. Here, at the beginning the third finger of the right hand cannot be put down at once, because the left hand must play the same *c*. On account of this put the third finger on the string when the string *c* is free, viz: after the left thumb has been played.

This is repeated in descending. only in reverted order, because now the left hand must wait until the right has played the third finger

Observation. A la première préparation, le 4e doigt de la main droite ne peut pas être posé sur-le-champ, parce que la main gauche doit jouer le même *ut*. On ne pose donc le 4e doigt que quand la corde *ut* est libre, c'est-à-dire quand le pouce gauche à joue.

La même chose se répéte à l'inverse en descendant, car la main gauche doit attendre alors que la droite ait joué le 4e doigt.

Übung 12.

Man setze nur den 4. und 2. Finger ein und bringe vor dem Anspielen des 2. den 3., vor dem Anspielen des 3. den 1. Finger in Stellung. Beim Zurückspielen bringe man erst den 1. und 3. Finger, dann den 2. und vor dem Anspielen des 2 den 4. Finger in Stellung.

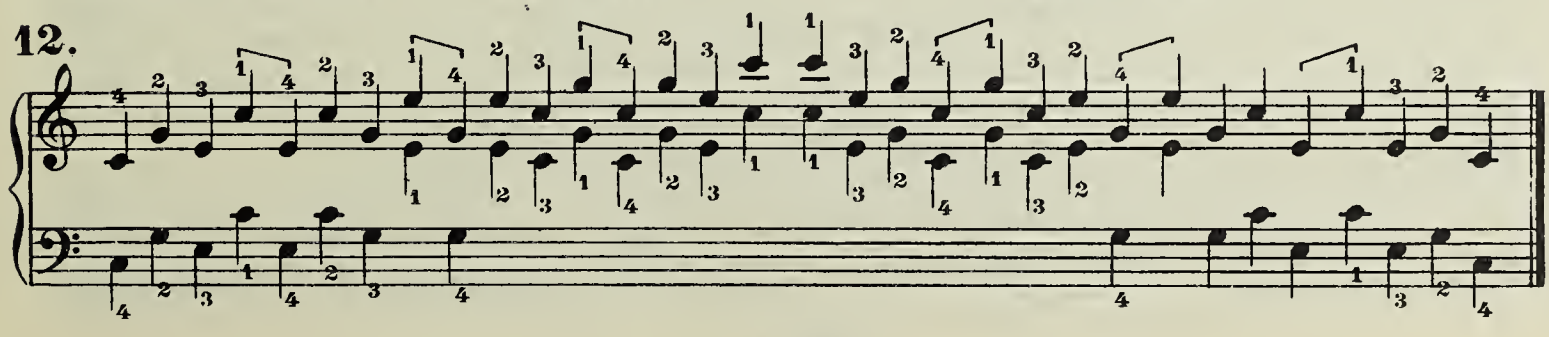
Exercise 12.

Only put down the third and the second finger and put the second into position before playing the first and the thumb before playing the second finger. In descending put first the thumb and the second finger into position, then the first and lastly the third, before the first is played

Exercice 12.

On ne prépare que le 4e et le 3e doigt et on met en position le 3e doigt avant de jouer le 2e, et le 1er avánt de jouer le 3e. En descendant, on pose d'abord le 1er et le 3e doigt, puis le 2e et on met le 4e en position avant de jouer le 2e.

12.



Oktaven.

Übung 13.

Oktaven werden gespielt, indem man die beiden Finger (Daumen und vierten) auf die betreffenden Saiten stellt, genau die Handhaltung einhält (d. h. den Daumen hoch und den 4. Finger tief einsetzt) und nun den Anschlag derart bewerkstelligt, dass man beim Anschlagen die Hand gewissermassen schliesst resp. öffnet. Die Handwurzel darf sich dabei nicht vom Resonanzboden entfernen und nur dem Gelenk der Handwurzel ist es erlaubt ja sogar notwendig, an der Anschlagsbewegung teilzunehmen, so dass die Hand in Folge des Anschlagens eine federnde Bewegung erhält.

Octaves.

Exercise 13.

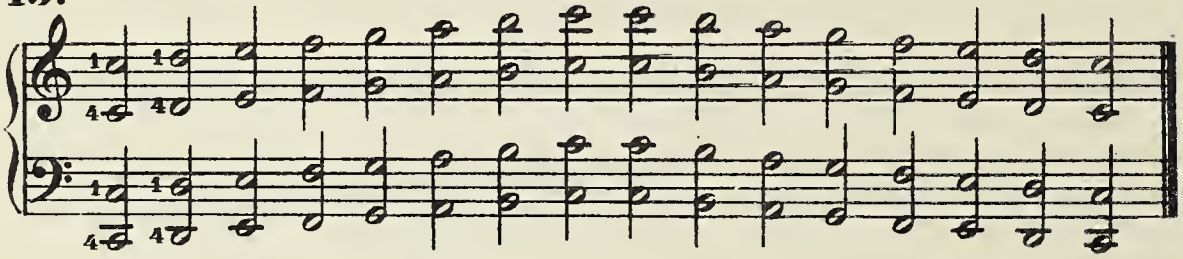
Octaves are played by putting the thumb and the third finger on the respective strings and by paying strict attention to the position of the hand, viz: placing the thumb high and the third finger low and by managing the touch in such a way that tne hand when touching the string, closes and opens itself in a certain sense. In doing this the base of the hand must in no way leave the sounding-board; the wrist alone may, yea must take part in the movement of the touch so that the hand, as a result of the touch, obtains a feathering motion.

Octaves.

Exercice 13.

Les octaves se jouent en posant le pouce et le 4e doigt sur les cordes correspondantes, en corrigeant exactement la position de la main, c'est-à-dire en posant le pouce haut et le 4e doigt profondément et puis en attaquant de façon que la main s'ouvre ou se ferme pour ainsi dire à l'attaque. Le poignet ne doit point s'éloigner du corps sonore et c'est l'articulation toute seule qui doit nécessairement prendre part au mouvement d'attaque de façon que la main reçoit un mouvement élastique par suite de l'attaque.

13.



Mit jeder Hand allein auszuführen.

To be played with each hand separately.

Exécuter de chaque main séparément.

Hiermit schliesst nun die erste Gruppe, von welcher ich zu Anfang in meinem Werke sprach, und jetzt benutze der Schüler das Resultat in folgenden Übungen.

Anmerkung. Da ich nur eine Methode und keine Schule zu schreiben beabsichtigte, so möchte ich die Bemerkung vorausschicken, dass es gewiss eine Unzahl von Übungen von namhaften Komponisten gibt, die oft sehr Wertvolles enthalten.

Wir finden aber für die Harfe ein wahres Universum in dem unvergleichlichen Schatz von Bochsa (fils), welches mehr als ausreichend sein dürfte, um die höchste Stufe eines musikalisch gebildeten Harfenisten zu erreichen, sowohl in Bezug auf Technik, als auch musikalischen Geschmack und empfehle ich hiermit nur Bochsa'sche Übungen.

Zuerst:

Bochsa, Cahier I. 25 leçons extraites de la méthode; gedruckt bei Lemoine et fils, Paris, rue Pigalle Nº 17.

Here closes the first group of which I spoke at the beginning of my work; it is now the students task to use the result of his studies for the following exercises.

Note. As I do not intend to write a school for the harp but simply a method I would like to advance the observation that there exist a great number of exercises written by well-known composers and containing very valuable matter.

We find however almost unbounded wealth in the imcomparable work for the harp by Bochsa (son) which ought to be more than sufficient to help the student climb the lost step which finishes his musical education as well in regard to mechanical proficiency as also to musical taste; I therefore cannot do better than recommend the studies by Bochsa. At first:

Bochsa, Cahier I. 25 leçons extraites de la méthode, printed by Lemoine et fils, Paris, rue Pigalle Nº 17.

C'est ici que se termine le premier groupe d'exercices dont j'ai parlé au commencement du présent ouvrage et nous allons mettre en pratique les résultats dans les exercices qui suivent.

Observation. Comme j'ai l'intention d'écrire une Méthode et non point une Ecole, je ferai tout d'abord remarquer qu'il y a certainement une foule d'exercices de compositeurs celèbres qui contiennent souvent des choses très précieuses.

Mais c'est bien dans l'incomparable trésor de Bochsa fils que nous trouvons le véritable Univers de la harpe plus que suffisant pour conduire le harpiste aux sommets de son art tant pour la technique que pour le goût musical. Aussi ne puis-je que recommander ici les Etudes de Bochsa.

D'abord:

Bochsa, Cahier I. 25 leçons extraites de la Méthode; imprimées chez Lemoine et Fils, Paris, 17, Rue Pigalle, 17.

Übungen.

(Aus: **Bochsa**, Cahier I.)

Nachdem man durch Vorbereitung der Finger, sowie Verständnis und Fleiss auf die Stufe angelangt ist, dass man mit beiden Händen eine verhältnismässige Sicherheit erlangt hat, gehe man zum Studium der folgenden Bochsaschen Übungen über, fange mit Übung 1 an und studiere jede Hand allein. Dabei ist bezüglich der linken Hand Folgendes von Wichtigkeit: Damit der Schüler sich von Anfang an daran gewöhnt die Bässe nicht über ihre Zeitdauer fortklingen zu lassen, was zu einer schlechten Gewohnheit werden kann und eben so unkünstlerisch wäre, als wenn ein Pianist fortwährend das Fortepedal halten würde, so soll also der Schüler sich schon von Übung 1 daran gewöhnen, die Bassaiten abzudämpfen *(étouffer)*. Man spiele die Saiten an, lasse sie zwei Achtel ausklingen und mit dem dritten Achtel lege man die linke Hand flach auf beide Saiten *es* und dämpfe sie ab.

Dieses scheint am Anfang unbequem, man gewöhnt sich indessen schnell daran und wird künstlerisch spielen lernen.

Übung 1. Da wir gelernt haben, Oktaven zu spielen, so ist eine Erläuterung über dieselben nicht mehr nötig.

Exercises.

(From: **Bochsa**, Cahier I.)

After having – by dint of an intelligent grasping of our subject as well as by diligence and careful preparation of the fingers – arrived so far that both hands have acquired a certain firmness, let the student open Bochsa (son) and begin with Exercise 1, studying each hand separately.

We have at once to notice the following important point with regard to the left hand: In order that the pupil gets at once into the habit of not letting the bass sound longer than the time given (which fault may become a bad habit and would be as little artistic as if a pianoforte-player held continually the loud pedal) it is necessary that he should accustom himself already in Exercise 1 to damp the bass strings *(étouffer)*. Let him strike the strings and allow them to sound out during two eighths; then with the third eighth let him put the left hand flat on both strings *eb* and stifle them. This seems at first very inconvenient, but one soon gets used to it and will learn to play artistically.

Exercise 1. As we have learned to play octaves, no special explanation need be given to this study.

Leçons.

(De: **Bochsa**, Cahier I.)

Une fois que par la preparation des doigts, par l'intelligence de l'instrument et par une grande application, on en est arrivé à acquérir une certaine assurance dans les deux mains, on prend Bochsa fils, on commence par l'exercice 1 et on étudie chaque main séparement.

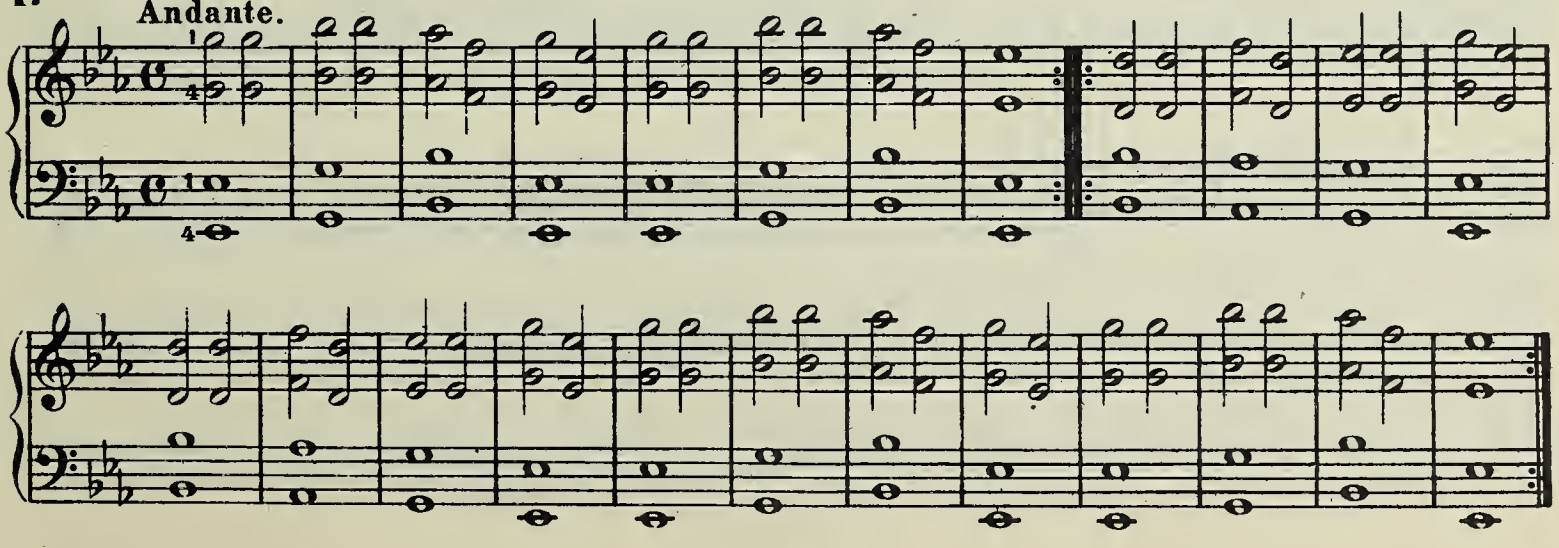
Voici une chose importante pour la main gauche: Pour habituer dès le commencement l'élève à ne point faire résonner les basses au delà de leur durée, ce qui pourrait devenir une mauvaise habitude et serait tout aussi peu artistique que si un pianiste tenait continuellement la pedale „forte", il faut que l'élève s'accontume à étouffer les basses dès l'exercice 1. On pince les cordes, on les laisse résonner pendant deux croches, puis, à la troisième croche, on pose la main gauche à plat sur les deux cordes *mib* et on les étouffe.

Cela semble incommode d'abord, mais on s'y habitue promptement et on apprend à jouer artistiquement.

Leçon 1. Comme nous avons appris à jouer les octaves, il n'est plus nécessaire de l'expliquer.

1. Thema.

Andante.



Übung 2. Man setze zunächst die beiden ersten Noten *g* und *es* ein, spiele das *g* an, und setze dasselbe *g* wieder ein, damit ein Stützpunkt für die Finger immer vorhanden ist, lasse aber bei jedem Einsatz die angeschlagene Saite durchaus ausklingen, damit man sie nicht abdämpft, was sehr wichtig ist.

In der betreffenden Ausgabe von Boehsa befinden sich noch veraltete Fingersetzungen wie z. B. in Übung 2, im ersten Takte das vierte Viertel *(es)* mit dem 2. Finger bezeichnet ist. Man nehme statt des 2. lieber den 3. Finger, weil der nächste Einsatz von *es* nach *b* eine Quinte bildet, und dieses Intervall für den 2. Finger ungerechtfertigt erscheint. Dasselbe wiederholt sich auch im fünften Takte. Sobald man also einem solchen Fingersatz begegnet, nehme man stets statt des 2. den 3. Finger, weil die Quinte dieses erfordert.

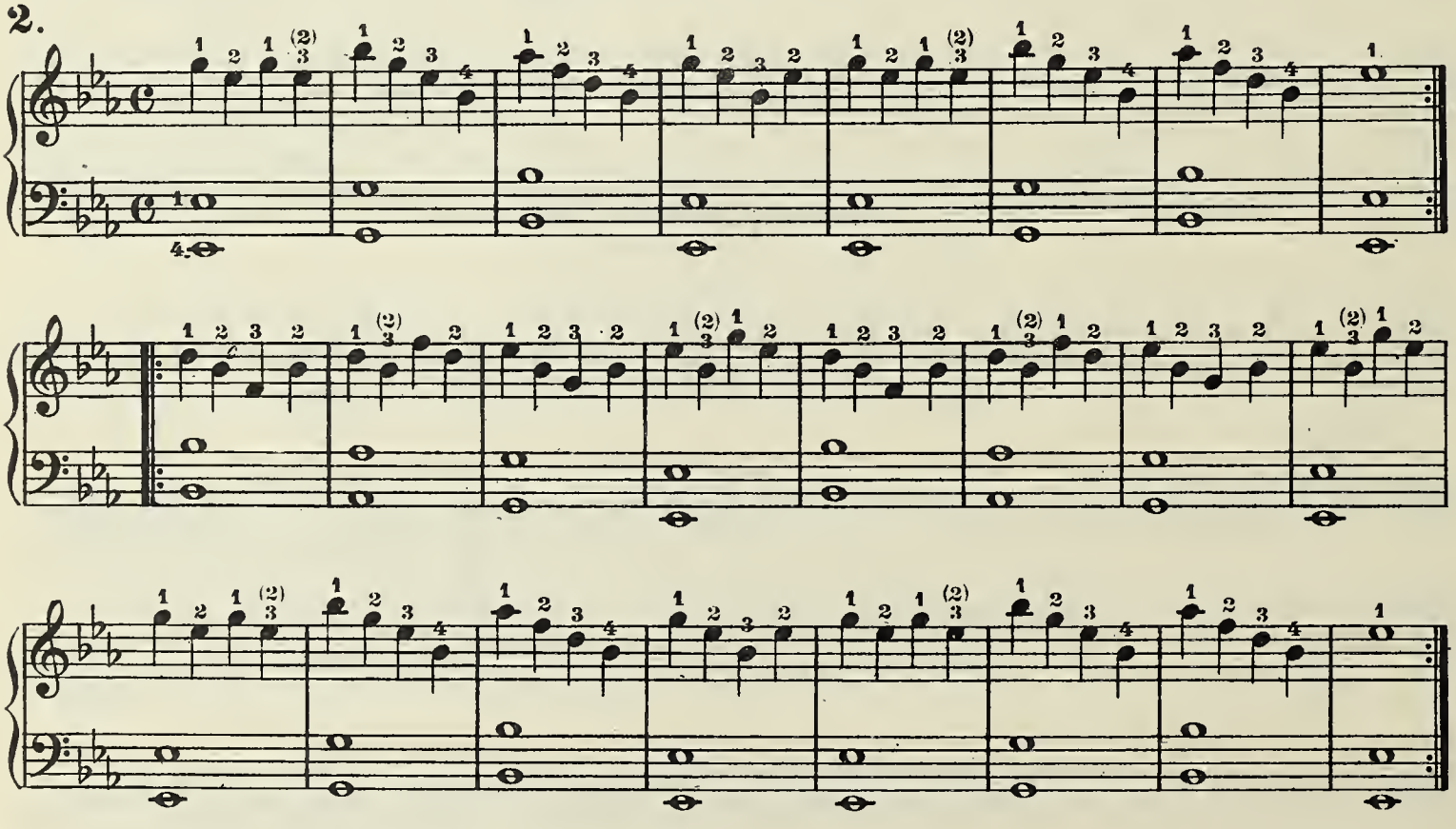
Exercise 2. Start with the two first notes *g* and *eb*, play the *g*, and then put down the same *g*, so that there shall always be a supporting point for the fingers, but take care to let the string that has been struck sound out with every placing of the fingers so as not to stifle it, which is very important.

In the edition of Bochsa out of which these studies are taken we meet still with some obsolete fingering, as for instance in Exercise 2 where in the first measure the first crotchet *eb* is marked with the first finger. Take the second finger instead of the first, because the next transition from *eb* to *bb* forms a fifth, which interval seems unjustifiable for the first finger. The same thing is repeated in the fifth measure. Therefore as soon as you meet with such fingering take boldly the first finger instead of the second, as the fifth demands it.

Leçon 2. On prépare d'abord les deux premières notes *sol* et *mib*, on attaque le *sol* et puis on prépare de nouveau ce même *sol* afin qu'il y ait toujours un point d'appui pour les doigts, mais, à chaque préparation, on laisse la corde pincée résonner jusqu'au bout sans l'étouffer, et c'est là un point très important.

Il y a encore quelques doigtés vieillis dans l'édition de Boehsa citée, comme, par exemple, exercice 2, première mesure, la quatrième noire *(mib)* qui est marquée du 2e doigt. Il vaut mieux prendre le 3e, parce que la prochaine préparation de *mib* à *sib* forme une quinte et cet intervalle ne paraît pas justifié pour le 2e doigt. La même chose revient à la 5e mesure. Dès qu'on rencontre un tel doigté, il faut hardiment prendre le troisième doigt au lieu du deuxième à cause de la quinte.

2.



Anmerkung. Alle eingeklammerten Fingersätze befinden sich in der Originalausgabe.

Note. The fingerings in parenthesis are to be found in the original edition.

Observation. Tous les doigtés entre parenthese se trouvent dans l'édition originale.

Übung 3. Bezüglich dieser Übung wiederhole ich immer und immer wieder, dass beim Einsetzen der soeben angespielten Saite stets darauf Bedacht zu nehmen ist, dass dieselbe erst dann eingesetzt werden soll, wenn sie nicht mehr vibriert, um den vollen Klang nicht zu stören. Auch ist es ratsam, den Fingersatz zu ändern; so nehme man im 2. Teile dieser Übung, im ersten Takte des Basses, statt des 2. lieber den 3. Finger auf die Note *f*.

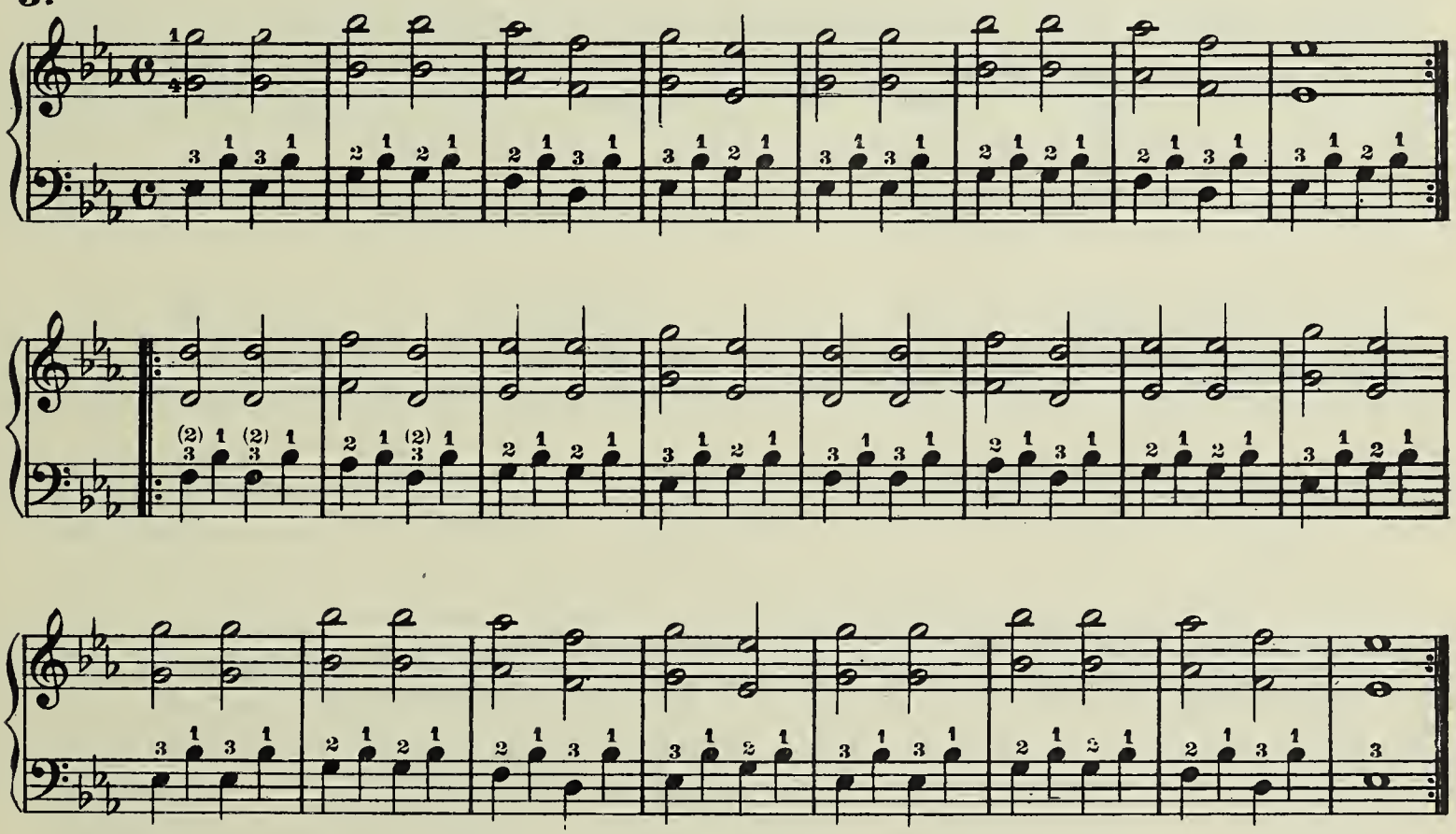
Die halben Noten im Bass werden stets im zweiten Viertel abgedämpft.

Exercise 3. With regard to this exercise I repeat again and again that in touching agair the string which has just been struck great care must be taken that the fingers should be put down only when it has ceased vibrating so as not to disturb the sound. It is also advisable to change the fingering; thus, in the second part of this exercise in the bass of the first measure rather take the second finger instead of the first on the note *f*. The semibreves in the bass are always stifled in the second crotchet.

Leçon 3. Quant à cet exercice, je ne puis me lasser de répéter qu'en préparant la corde qui vient d'être pincée, il faut toujours veiller à ne la préparer que lorsqu'elle a cesse de vibrer et cela pour ne rien faire perdre au son de sa plénitude. Il est également bon de modifier le doigté, par exemple, à la deuxième partie de l'exercice 3, où l'on prendra à la basse de la première mesure le 3e doigt sur le *fa* au lieu du 2e.

Les blanches de la basse s'étouffent toujours à la deuxième noire.

3.



Übung 4. Rechte Hand. Man nehme im ersten Takte auf dem 4. Viertel *es* statt des 2. den 3. Finger; ehe aber dasselbe angeschlagen wird, muss die nächste Note, also *b* eingesetzt sein; im nächsten Takte setze man alle vier Noten sicher ein und sorge auch dafür, dass vor dem Anspielen des letzten Viertels, also *b*, die nächste Note im neuen Takte,

Exercise 4. Right hand. Take the first finger instead of the second on the fourth crotchet *eb* of the first measure, but before playing it put down the next note, viz: *bb*; in the next measure put down firmly all the four notes and take care that before playing the last crotchet, viz: *bb*, the next coming note in the new measure,

Leçon 4. Main droite. Dans la première mesure, on prendra le 3e doigt au lieu du 2e sur la 4e noire *mib*; mais avant de l'attaquer, il faut préparer la note suivante *sib*: à la mesure suivante, on pose sûrement toutes les quatre notes et on veille à ce que la note suivante *sol* de la nouvelle mesure soit préparée avant

also *g*, eingesetzt sei.

Linke Hand. Im zweiten Takte setze man alle vier Noten ein, sorge dafür, dass im nächsten Takte das *b* vor dem Anspielen des letzten Viertels, also des *es*, eingesetzt sei und erst, nachdem man das *b* angespielt hat, dämpfe man alle vier Saiten mit der flachen Hand ab, setze im nächsten Takte wieder alle vier Noten ein und setze vor dem Anspielen des letzten Viertels, also *es*, die obere Oktave im nächsten Takte, also *es* ein und füge erst dann den Einsatz des unteren *es* hinzu. Im zweiten Teile dieser Übung (im Bass, Takt 2) setze man vor dem Anspielen des vierten Viertels erst das untere *g* ein und füge erst dann den Einsatz des Daumens hinzu.

Man vergesse nicht, nach dem Anspielen der ganzen Noten stets abzudämpfen.

viz: *g* is put down.

Left hand. In the second measure put down all the four notes and do not forget to put down in the next measure the *b♭* before playing the last crotchet, viz: *e♭*; only when the *b♭* has been played, damp all the four strings with the flat hand, put down again in the next measure all the four notes and fix — the upper octave in the next measure. viz: *e♭*, before playing the last crotchet, viz: *e♭*; then only add the playing of the lower *e♭*. In the second part of this exercise (in the bass of the second measure) put down the lower *g* before playing the fourth crotchet and then only add the playing of the thumb.

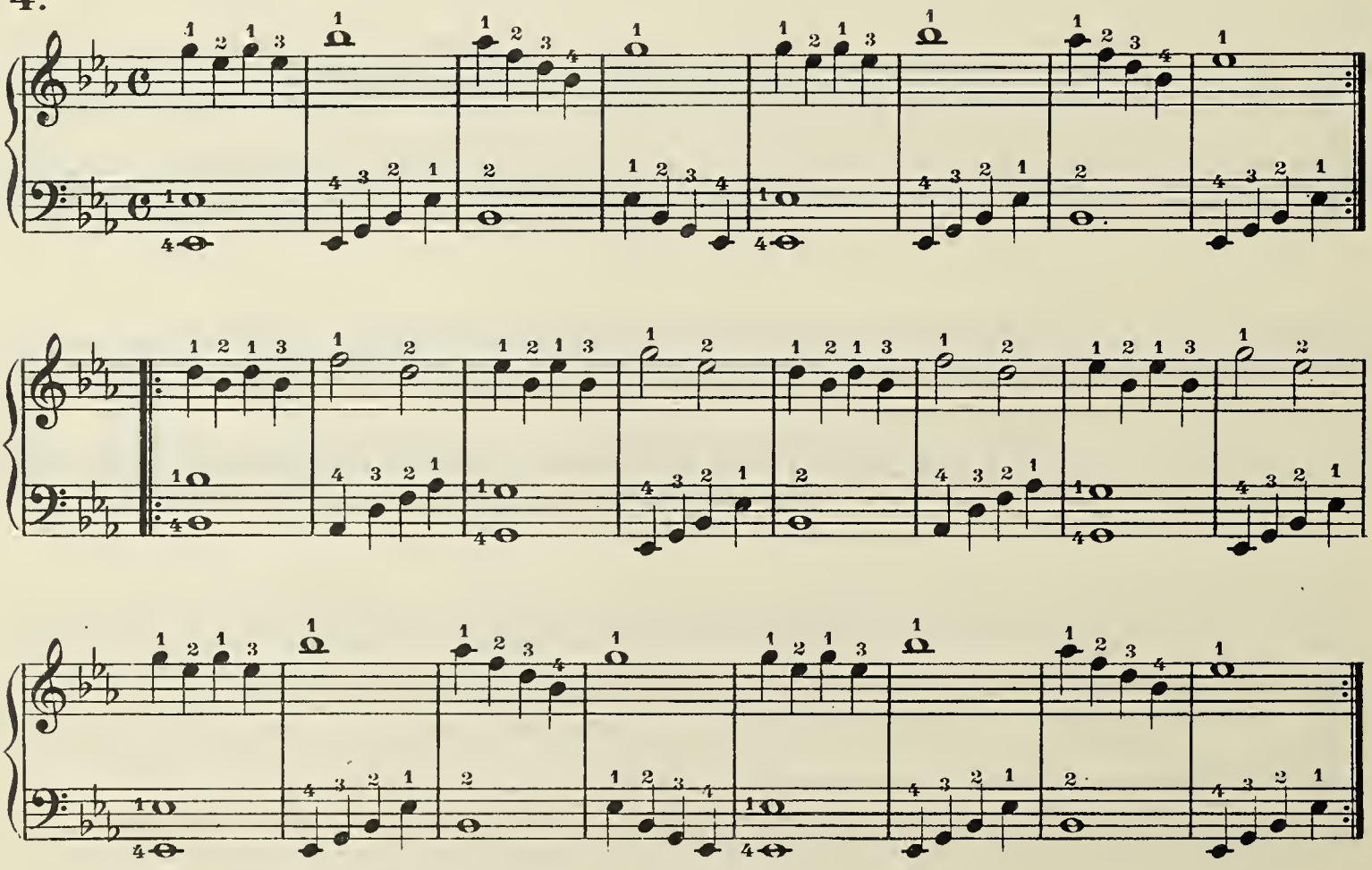
Never forget to stifle the strings after having played the whole notes.

d'attaquer la dernière noire *si♭*

Main gauche. Préparer les quatre notes de la 2e mesure et veiller à ce que le *si♭* de la mesure suivante soit préparé avant l'attaque de la dernière noire *mi♭*; c'est seulement après avoir attaqué le *si♭* qu'on étouffe les quatre cordes avec le plat de la main, puis on prépare de nouveau les quatre notes de la mesure suivante et, avant d'attaquer la dernière noire *mi♭*; on prépare l'octave supérieure *mi♭* de la mesure suivante et on ajoute ensuite la préparation de l'octave inférieure *mi♭*. A la deuxième partie de cet exercice (en basse, mesure 2), on prépare le *sol* inférieur avant l'attaque de la quatrième noire et c'est seulement alors qu'on ajoute le pouce.

Mais il ne faut jamais oublier d'étouffer après l'attaque des rondes.

4.

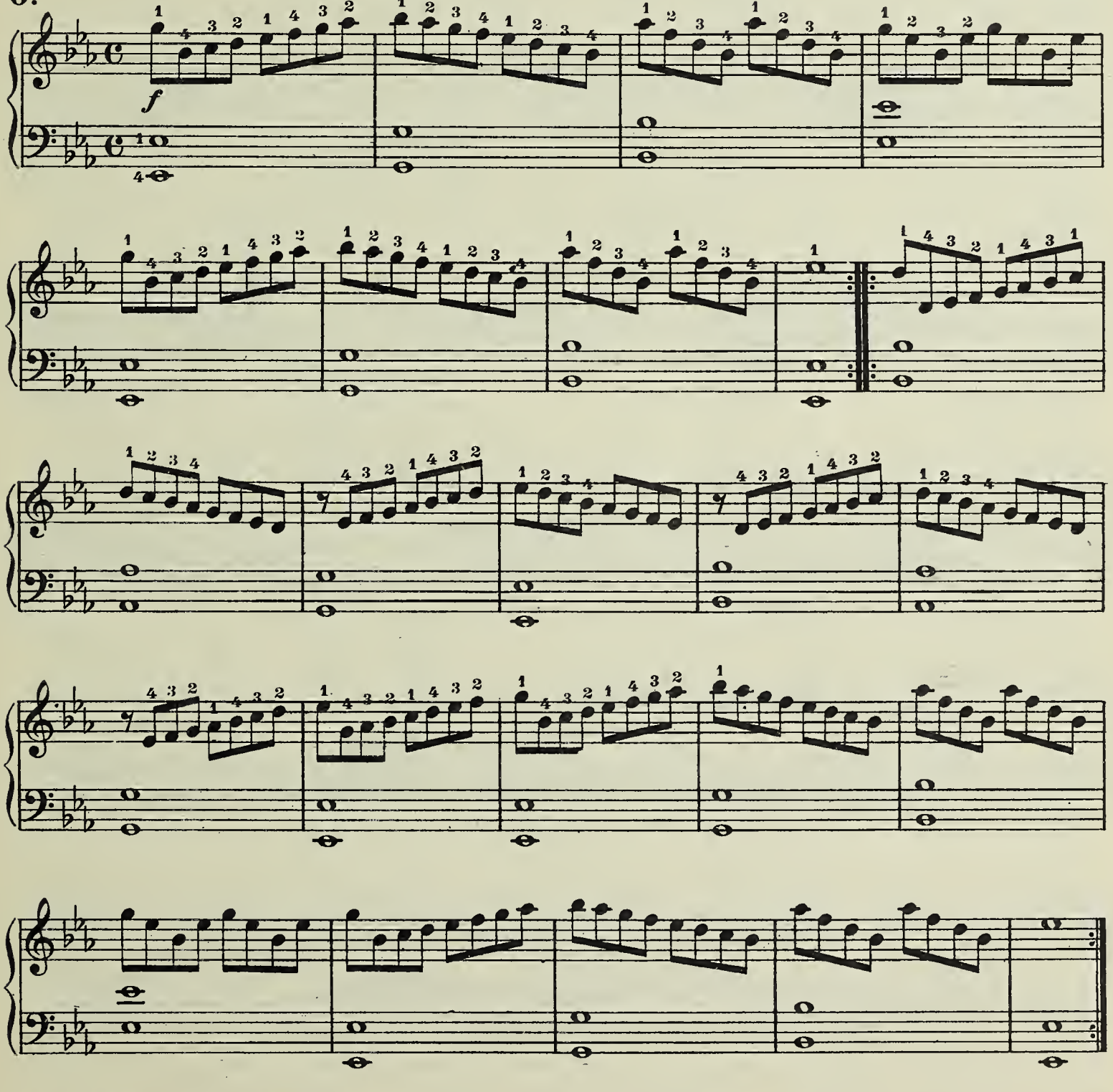


Übung 6. Man setze zunächst nur die beiden ersten Noten *g* und *b* ein und erst, nachdem man die erste Note *g* angespielt hat, werden die übrigen Finger hinzugefügt.

Exercise 6. First of all put down the first two notes *g* and *b♭* and only after having played the first note *g* the other fingers are added.

Leçon 6. Ne préparer d'abord que les deux premières notes *sol* et *si♭* et n'ajouter les autres doigts qu'après l'attaque de la première note *sol*.

6.



Anmerkung. Beim Untersetzen des 4. Fingers auf seine Note *f* soll keine Handbewegung stattfinden.

Note. In moving the third finger to its note *f* the hand must remain absolutely quiet.

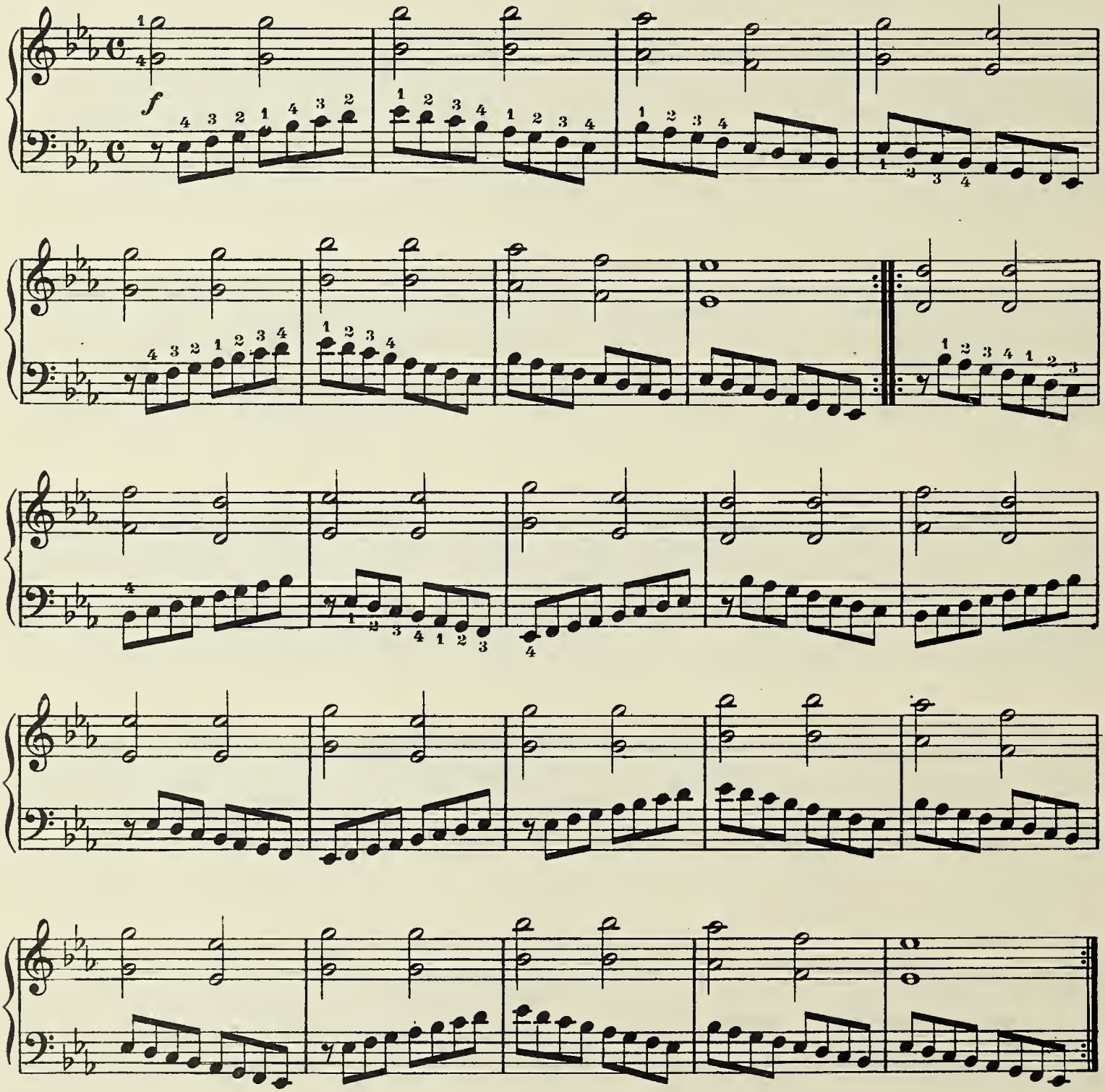
Observation. Au passage du 4e doigt sur sa note *fa*, il faut éviter tout mouvement de la main.

Übung 7. In dieser Übung verfahre man bezüglich der Tonleiter in der linken Hand ebenso wie in Übung 6.

Exercise 7. This exercise concerning the scale in the left hand may be practised exactly like exercise 6

Leçon 7. Pour la gamme à la main gauche dans cet exercice, on procédera comme à l'exercice 6.

7.

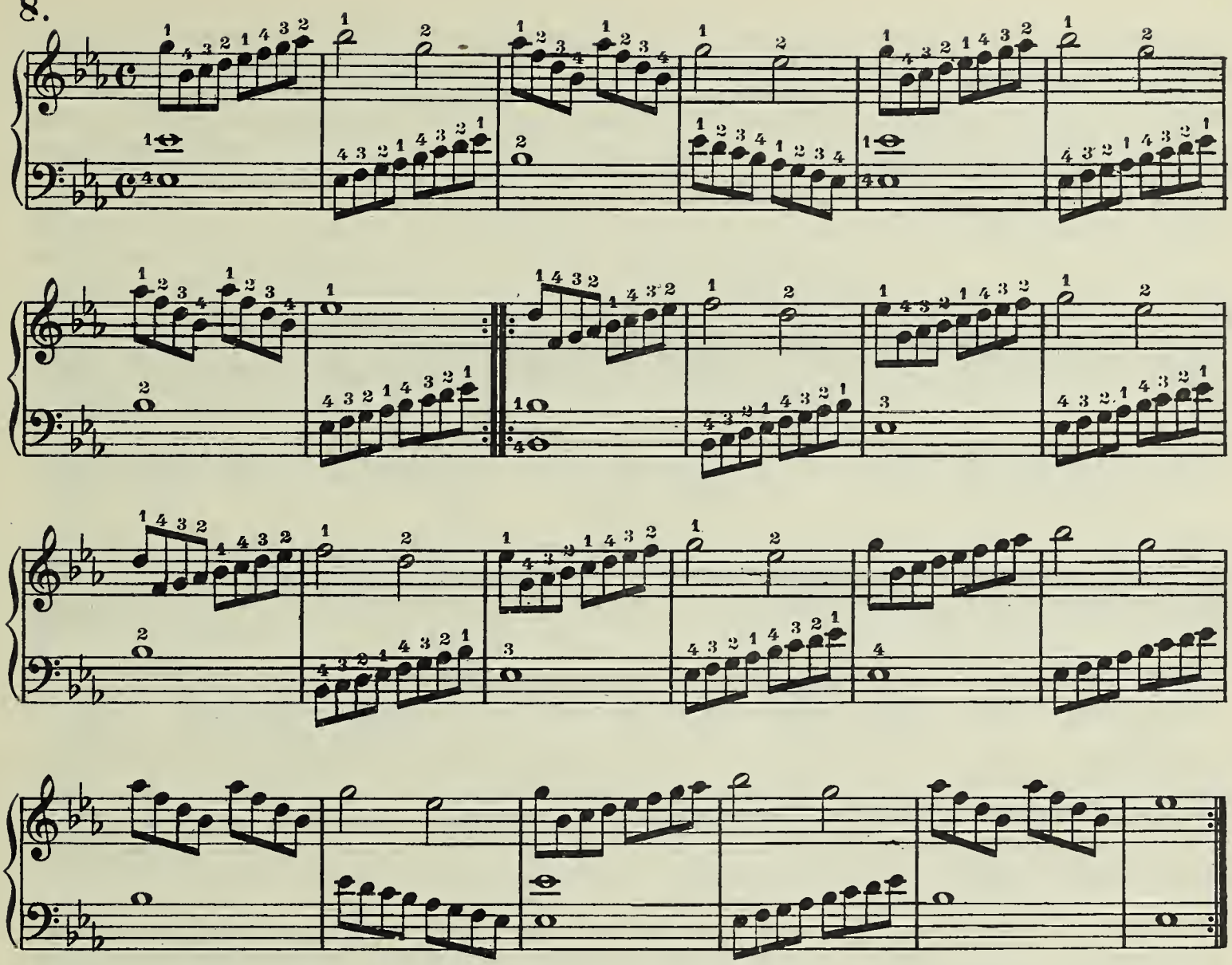


Übung 8. In dieser kombinierten Übung ist alles früher Gesagte in Anwendung zu bringen.

Exercise 8. In this combined exercise make use of all the rules laid down in former exercises.

Leçon 8. Tout ce qui a été dit plus haut s'applique à cet exercice combiné.

8.



Accorde.

Übung 12. Accorde sind auf der Harfe (arpeggiert) nicht leicht zu spielen; es hat dazu mancher Schüler mehr oder weniger natürliche Anlage. Wenn man jedoch alles, was in diesem Werke gesagt ist, pünktlich und gewissenhaft befolgt hat, so wird man es nicht allzuschwer finden Ich spreche bezüglich dieses Punktes von Anfängern.

Man versuche zunächst mit der rechten Hand allein, indem man den Accord in der uns bekannten Handhaltung (siehe Zeichnung *b)* einsetzt und eine Bewegung macht, als wollte man die Hand schliessen; dabei ist zu beobachten, dass kein Finger

Chords.

Exercise 12. Chords when played arpeggio are not easily played on the harp; one student has perhops more natural ability for them than another, but if every thing that has been said in this work has been carefully and conscientiously practised they will not be found too difficult. It is of course only of beginners that I speak with regard to this point.

Try to play the right hand alone at first by grasping the chord in the position of the hand familiar to us (see drawing *b)* and by making a movement as if to close the hand; in doing this be careful

Accords.

Leçon 12. Les accords arpégés ne sont pas faciles à jouer sur la harpe; cela dépend beaucoup des dispositions naturelles de l'élève. Mais quand on observe ponctuellement tout ce qui est dit dans le présent ouvrage et quand on s'y conforme scrupuleusement, on n'y trouve point de trop grandes difficultés. Il va sans dire que je ne parle que des commençants relativement à ce point.

On commence d'abord par la main droite seule en préparant l'accord de la manière que nous connaissons (voir le dessin *b)* et puis on fait un mouvement comme pour

beim Anspielen im ersten Gelenk umknickt.

Sollte es nicht sofort gelingen, die Accorde arpeggiert zu spielen, so spiele man sie zunächst kräftig, wie eine Note an *(sec)*. Man dämpfe durchaus nach jedem Accord die Saiten ab. Dieses bezieht sich nur auf die linke Hand.

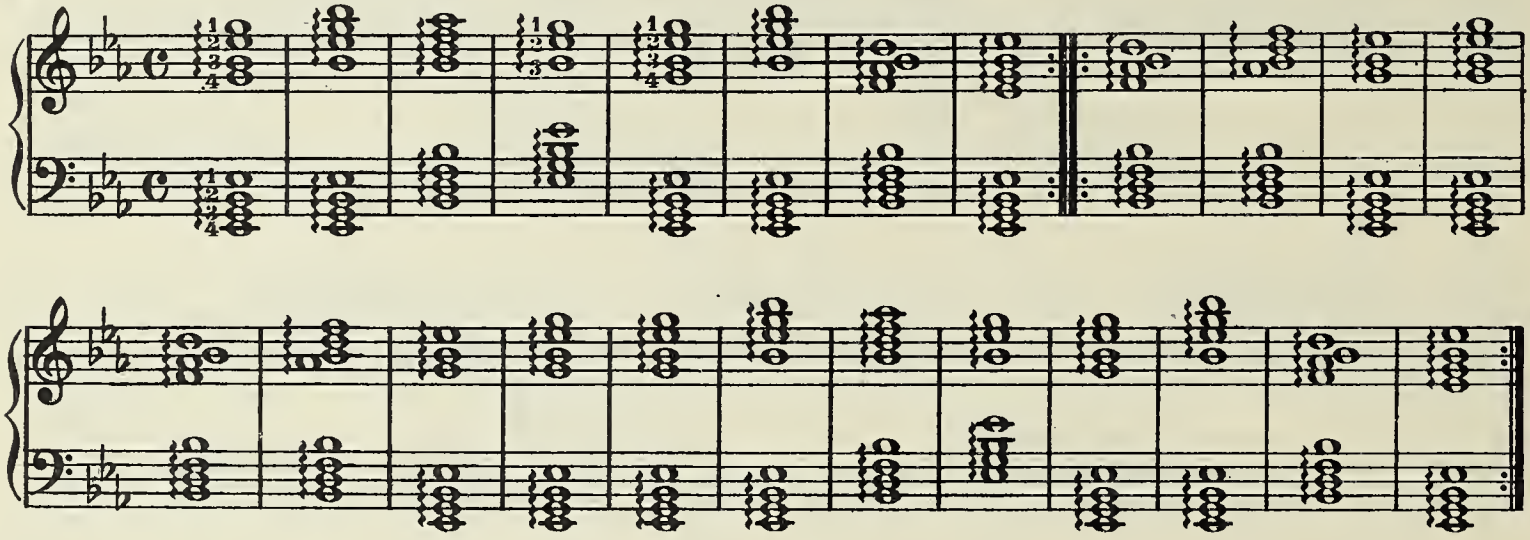
that not one of your fingers bend in the first joint.

Should you not succeed to play the chords at once arpeggio it will be better to strike them first vigorously like one note *(sec)*. Always stifle the strings after the playing of each chord. This in reference to the left hand only.

fermer la main; mais il faut bien veiller à ce qu'aucun doigt ne se courbe en dedans à l'attaque

Si l'on ne réussit pas sur-le-champ à jouer les accords arpéges, on les attaque d'abord avec force comme une note unique. On étouffe entièrement les cordes après chaque accord. Cela ne se rapporte qu'à la main gauche.

12.



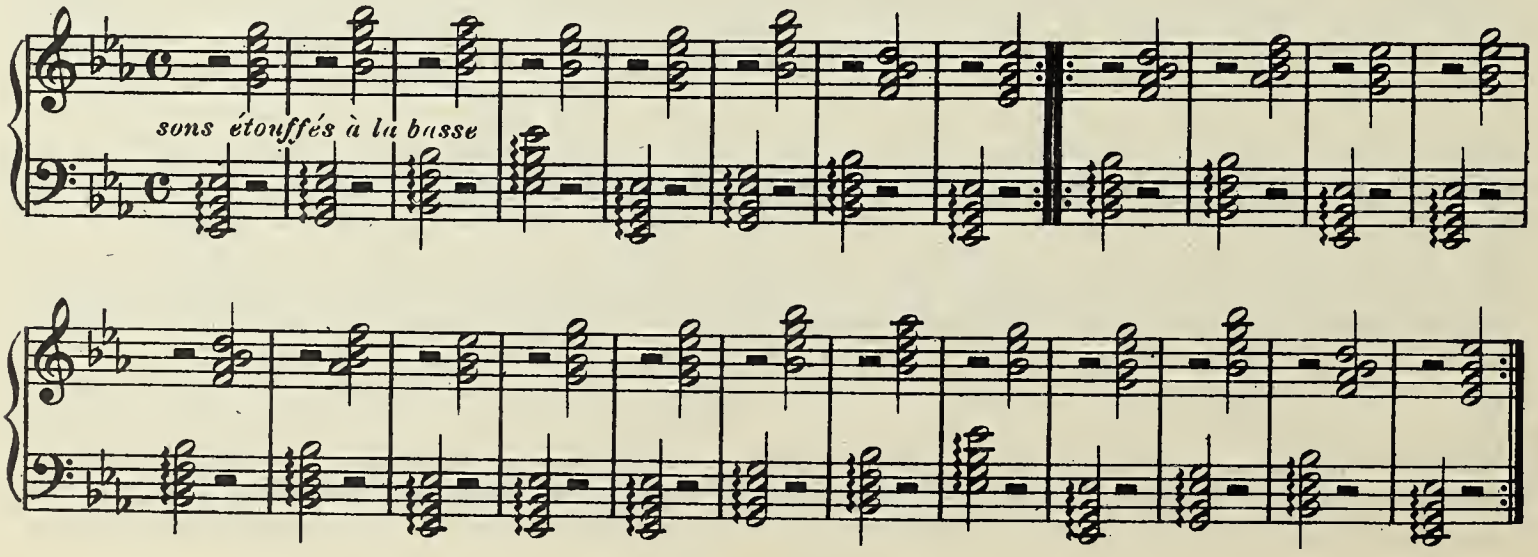
Übung 13 schliesst sich im Wesentlichen den Erläuterungen der Übung 12 an und findet man nun die Bezeichnung *sons étouffés à la basse* vom Autor selbst hinzugefügt.

Die Bässe sind in dem Moment abzudämpfen, wo man den Accord der rechten Hand anspielt, d.h. im dritten Viertel.

Exercise 13 follows chiefly the explanations of Exercise 12 and we find the author now putting down the observation *sons étouffés à la basse*. Take care to stifle the bass voices in the very moment when you play the chord of the right hand; viz: in the third crotchet.

Leçon 13 se rattache en général aux explications données sur l'exercice 12 et l'on y trouve une indication de l'auteur sur les *sons étouffés à la basse*. On étouffe les basses juste au moment où on attaque l'accord de la main droite, c'est-à-dire à la troisième noire.

13.

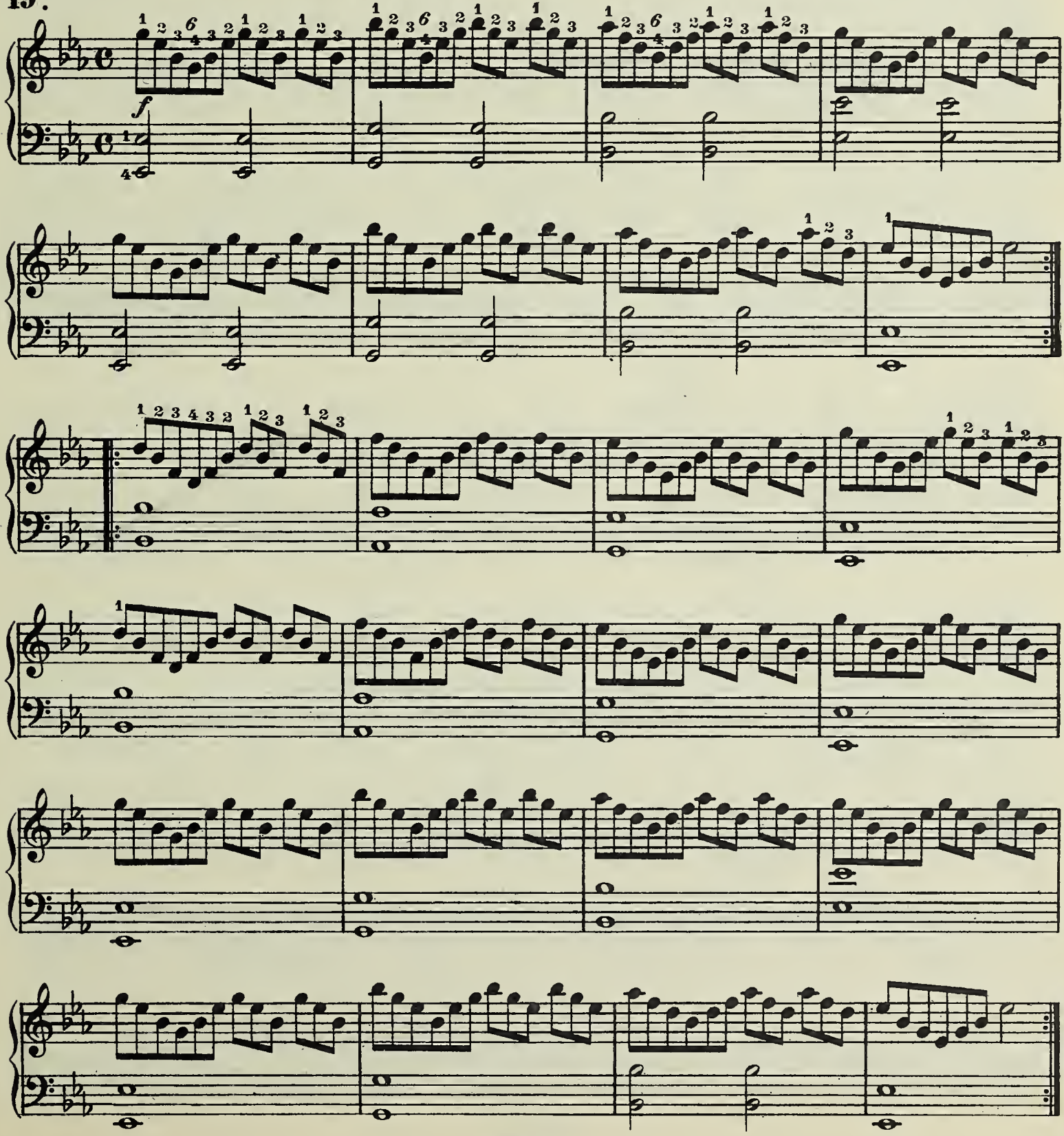


Übung 19. Man setze in dieser Übung zunächst nur die ersten drei Noten ein und nur, nachdem man den ersten Finger angeschlagen hat, den vierten. Später nur einen nach dem andern, so dass immer nur zwei Finger stehen.

Exercise 19. In this exercise put down at first only the first three notes and the third finger only after having played the thumb; later on only one after the other, so that always only two fingers are standing.

Leçon 19. Ne préparer d'abord que les 3 premières notes de cet exercice et ne préparer le 4e doigt que quand on a attaqué le premier; on ne les prépare ensuite que l'un après l'autre, de sorte qu'il n'y a jamais que deux doigts sur les cordes.

19.

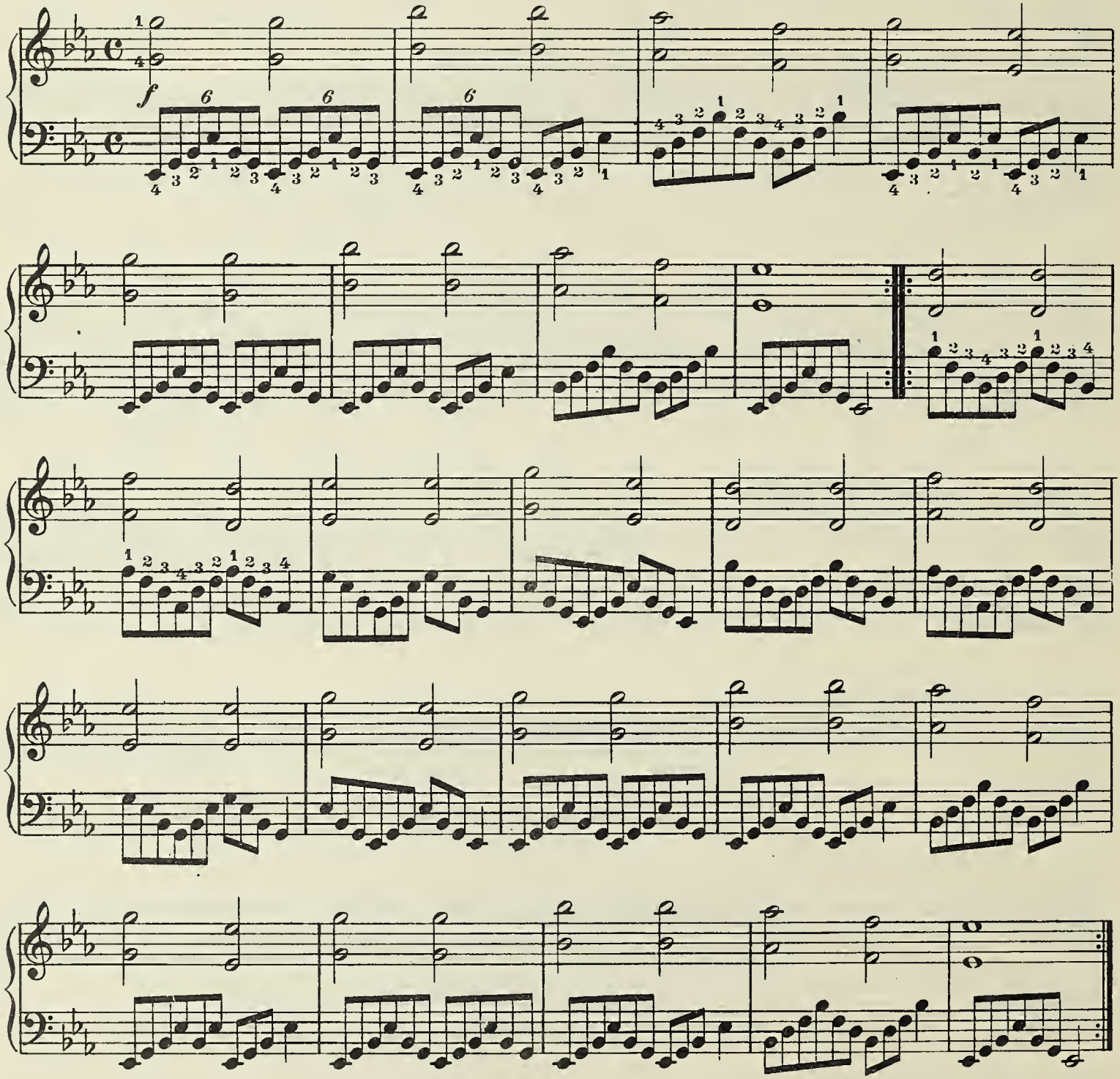


Übung 20. In dieser Übung können im Bass alle 4 Finger eingesetzt werden, aber vom Daumen an wieder wie früher (linke Hand), nur einen nach dem andern.

Exercise 20. In this exercise all the four fingers may be put down in the bass, but then (beginning at the thumb) one after the other must be put down just as before (left hand).

Leçon 20. Dans cet exercice, on peut préparer les 4 doigts à la basse, mais, à partir du pouce, on ne les prépare que l'un après l'autre comme ci-dessus (main gauche).

20.



Übung 21. In dieser Übung setze man beide Hände in der bekannten Handhaltung vollständig mit allen Fingern gleichzeitig ein und bereite

Exercise 21. In this exercise put down both hands with all the fingers simultaneously in the position familiar to us; whilst the right

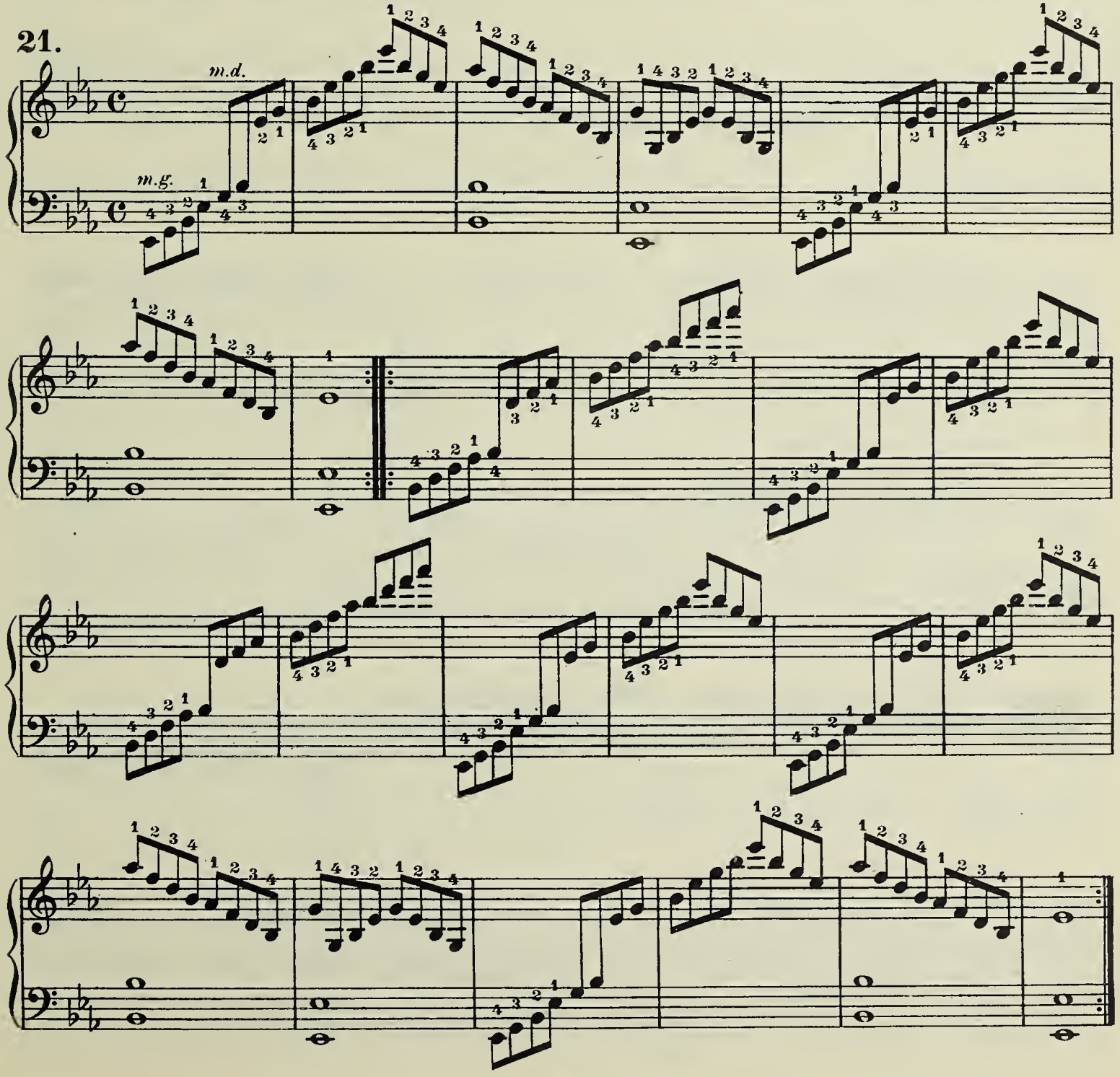
Leçon 21 Dans cet exercice, on prepare complètement les deux mains simultanément et tous les doigts dans la position expliquée

während des Spielens der rechten Hand die linke auf ihren Einsatz vor. Dagegen kann man bei der nächsten Stellung (rechte Hand) nur zunächst die erste Note, d. h. *es* als Stützpunkt einsetzen; dafür kann man aber die rechte Hand vor dem Anspielen der letzten Note in demselben Takte, d. h. *es*, das nächste *as* sicher einsetzen, um nach den ersten vier Noten den Übersatz nach *as* ebenso auszuführen.

hand is playing the left must be prepared for its coming in; with regard to the next figure (right hand) we can however only put down the first note viz: *eb* as a supporting point. But the right hand may put down the *ab* firmly before playing the last note in the same measure, viz: *eb*, so as to execute the transition to *ab* after the first four notes in the same manner

et puis, pendant le jeu de la main droite, on prépare la main gauche. Par contre, à la position suivante (main droite), on ne peut préparer que la première note *mib* comme point d'appui, mais on peut sûrement préparer le *lab* suivant avant d'attaquer la dernière note *mib* de la même mesure, et cela pour exécuter de la même façon le passage vers *lab* après les quatre premières notes.

21.

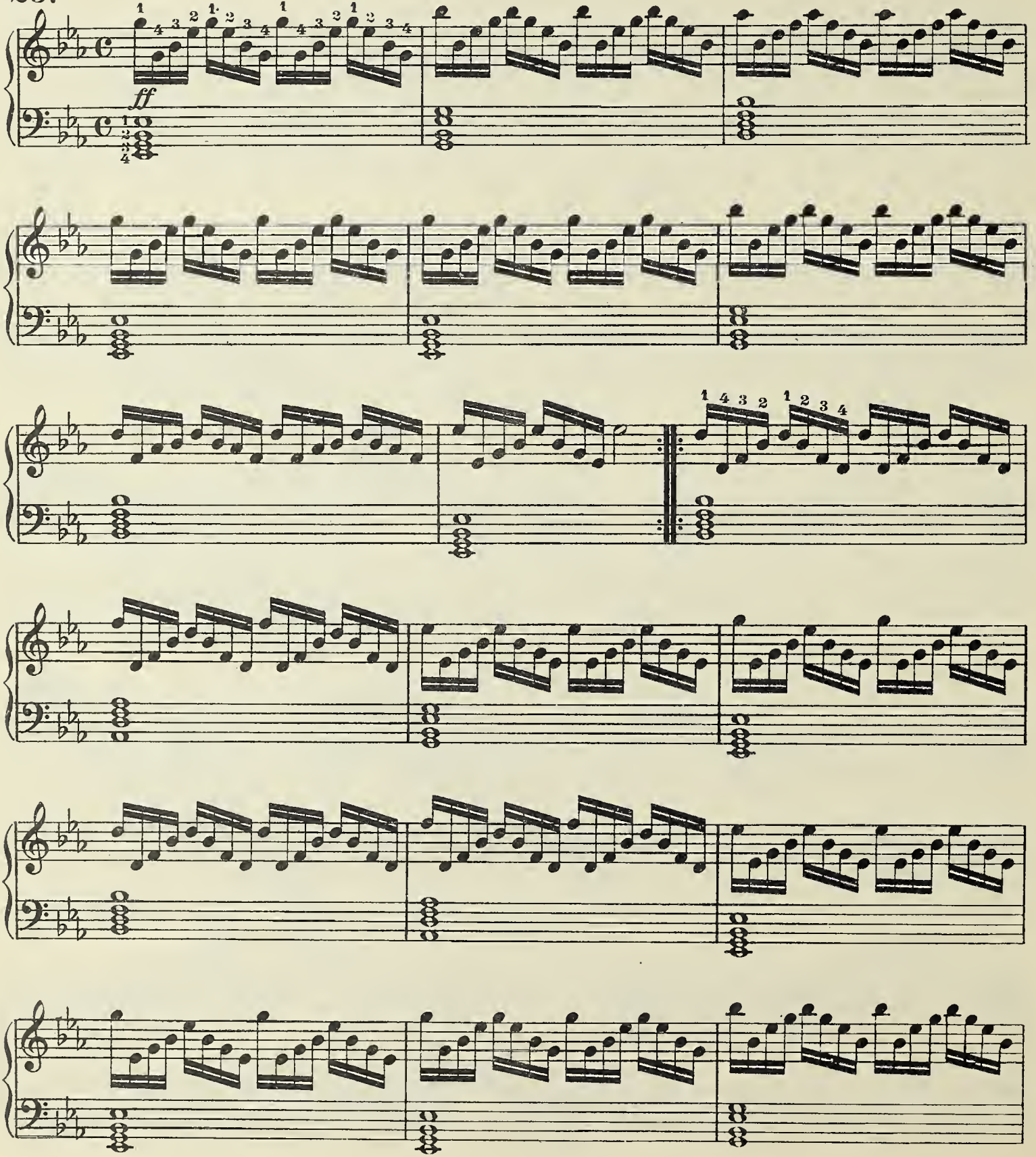


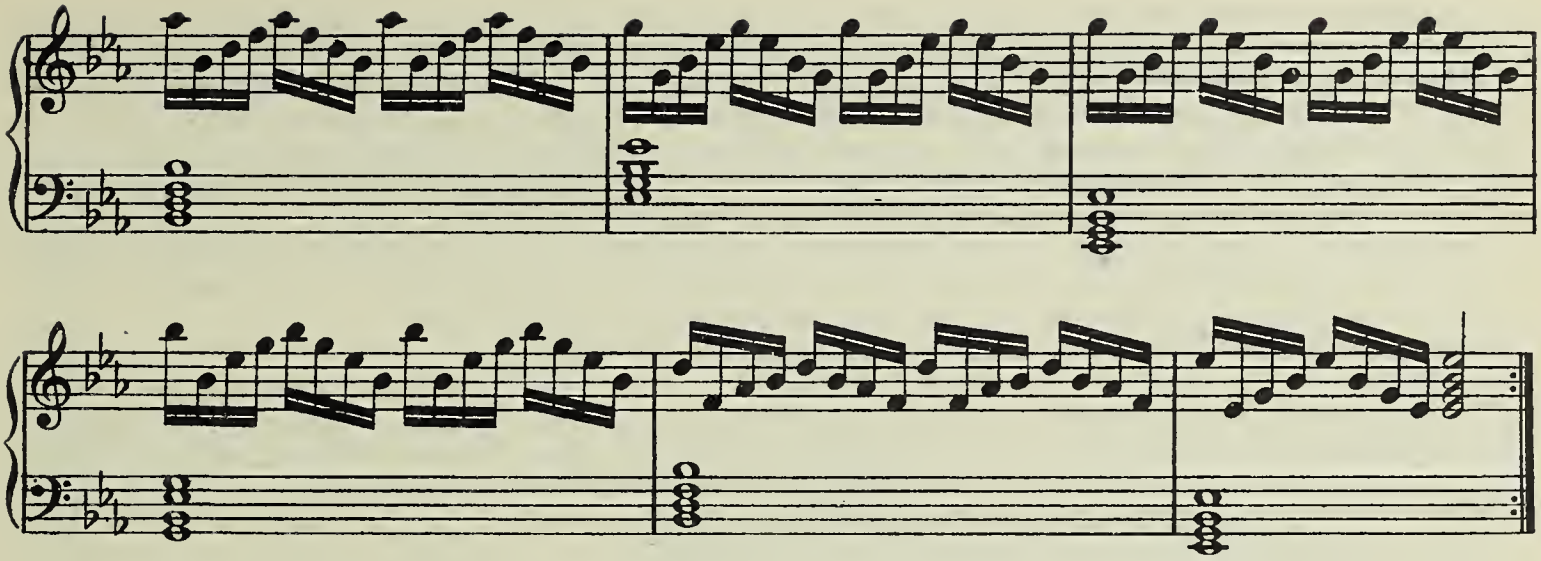
Übung 25. Mit dieser Übung gebe man sich recht viel Mühe, denn sie bereitet uns für das nächste Heft von Bochsa vor.

Exercise 25. Study this exercise very carefully as it prepares us for the next book by Bochsa.

Leçon 25. Il faut se donner beaucoup de peine à l'exercice 13, car il prepare l'élève au cahier suivant de Bochsa.

25.





Übungen. Exercises. Exercices.

Aus: Bochsa, Cahier V, Opus 62.– 25 Exercices.– Etudes faisant suite à la petite Méthode.

Mit dem Cahier V von Bochsa beginnt für den Schüler eine neue Aera seines Studiums. In diesem Hefte findet er sowohl in Bezug auf Technik als auch Vortrag genügende Vorbereitung für die späteren,schwereren und komplizierteren Übungen, ebenso für den bald eintretenden Bedarf leichter Vortragsstücke.

Der Schüler wird sich bald darüber klar werden, dass er sich durch die höchst musikalischen Übungen von Bochsa, was Form und Reinheit des Stiles anbelangt, progressiv musikalisch ausbildet.

With the Cahier V by Bochsa a new era of his study begins for the pupil. In this book he will find – both in regard to mechanical proficiency and execution – the necessary preparation for the more difficult and complicated exercises following later on as wel as for the easy pieces the need of which will soon be felt.

The pupil will soon be convinced that these most musical studies by Bochsa, both in regard to form and purity of style, are progressively developing his musical education.

Le cahier V de Bochsa inaugure pour l'élève un nouveau genre d'études. On y trouve une préparation suffisante aux exercices postéri eurs, plus difficiles et compliqués, tant sous le rapport de la technique que de l'exécution, ainsi qu'aux petits morceaux dont on aura bientôt besoin.

L'élève comprendra bientôt que les exercices de Bochsa qui sont insurpassables pour la forme et la pureté du style, amèneront progressivement son perfectionnement musical.

Gebrauch der Pedale.

Übung 1 macht den Schüler nach und nach mit dem Gebrauch der Pedale bekannt und da ist es denn wohl am Platze darüber ein Wörtchen vorauszuschicken.

Der erste Satz oder die ersten 16 Takte in Übung 1 sind im Ton (also in Es-dur) gehalten; dagegen liegt der nächste Satz auf seiner Dominante (B-dur) in welchem wir zunächst mit dem A-Pedal Bekanntschaft machen. Die Regel ist: Wenn man längere Zeit in einer ausweichenden Tonart verbleibt, so ist in diesem

Management of the pedals.

Exercise 1 makes the pupil gradually acquainted with the use of the pedals and it is therefore not out of place to say a word or two with regard to them.

The first passage or the first 16 measures of exercise 1 are kept in the key of Eb-major; the following passage rests however on its dominant (Bb-major) it is in this passage that we first get acquainted with the A-pedal. The rule regarding this is that in remaining for some time in a momentary change of

Usage des Pédales.

Exercice 1 familiarise insensiblement l'élève avec l'usage des pédales dont il est temps de parler.

La première phrase ou les 16 premières mesures de l'exercice 1 sont en Mib majeur; la phrase survante est sur la dominante (Sib majeur), et nous allons apprendre d'abord à connaître la pédale de La. La règle est que quand on reste assez longtemps sur une modulation, on pousse complètement dans son

Falle auch das betreffende Pedal, welches die ausweichende Tonart charakterisiert, vollständig in seinen Winkel zu schieben. Im entgegengesetzten Falle bei nur vorübergehendem Gebrauche soll man sich die übele Gewohnheit nicht aneignen das Pedal jedesmal (in den Winkel) zu treten, denn es entstehen dadurch sehr gefährliche Inkonsequenzen; in ebenbesagtem Falle aber kann man das A-Pedal in den Winkel schieben.

Man setze die äusserste Fusspitze auf das zu benutzende Pedal, halte die Füsse überhaupt derart nach aussen gerichtet, dass die Hacken den Boden berühren, trete nun das Pedal mit einem Druck nach aussen von sich ab, bis es eben in Folge der Konstruktion des Zick-Zack-Winkels auf seinen ersten Stützpunkt aufstösst, und nun leite man es in den Winkel, was sehr leicht ist, um es zu fixieren.

Man trete die Pedale durchaus in zwei Tempi in den Winkel (im ersten Tempo nach unten und im zweiten in den Winkel). Den grossen Nutzen wird man schon nach kurzer Übung einsehen und zuverlässige sichere Pedaltechnik erlangen; denn beim Spielen auf der Harfe darf der Zuhörer weder durch die schwierige Behandlung der Pedaltechnik noch durch etwaiges Geräusch derselben vom Zuhören abgelenkt werden Ganz ebenso hebe man das Pedal auch wieder in zwei Tempi aus dem Winkel heraus.

In unserem gegebenen Fall, wo das A-Pedal angetreten ist und dasselbe beim 24. Takte wieder in seine normale Stellung gebracht werden soll, bereite man den Fuss zur Tätigkeit vor, leite das Pedal einen Takt früher aus dem Winkel, halte jedoch noch den Fuss darauf und lasse es nicht in die Höhe; im notwendigen Moment lasse man das Pedal ohne Geräusch ruhig durch den Federdruck nach oben treiben. Auf diese Weise gewöhnen sich die Füsse an das geräuschlose Pedaltreten und erlangen dadurch die grösstmöglichste Sicherheit und geräuschlose Technik.

scale the respective pedal which characterizes this change of scale must be pushed entirely into its corner. On the contrary if the pedal be only used for a brief time one must not get into the bad habit of fixing the pedal every time as this may have very dangerous consequences; it is only in such cases as we have mentioned just now that the A-pedal may be pushed into its corner.

Place the extreme point of your foot on the pedal you are going to use, keep your feet altogether in an outward direction so that the heels nearly touch the floor; now turn the pedal by an outward pressure away from itself, so that in consequence of the construction of the zig-zag corner it meets its first prop; then guide it into its corner (which is very easy) to fix it there.

Always push the pedals in two times into the corner (in the first downward and in the second into the corner). After short practice the student will see the advantage of this and acquire a firm management of the pedals on which he can rely; for whilst listening to an execution on the harp the listener's attention must in no way be drawn away by the difficult management of the pedals or by any noise whatever In exactly the same way the pedal must be lifted in two times out of its corner.

In the case we have to deal with, where the A-pedal is fixed and has-in the 24th bar- to be brought back to its normal position let the student prepare the foot for action and let him push the pedal out of the corner one measure in advance, retaining however the pressure of his foot upon it, so as to prevent it from rising; the right moment having come, the pedal may lift itself upward. quietly, noiselessly, moved by the action of the spring. In this way the feet will get accustomed to a noiseless management of the pedals and will acquire the greatest possible amount of dexterity and noiseless technic.

angle la pédale qui caractérise cette modulation. Dans le cas contraire d'un usage tout à fait passager, il faut bien se garder contre la mauvaise habitude d'accrocher chaque fois la pédale, car il en résulte des conséquences fort dangereuses; mais, dans le cas présent, on peut pousser dans son angle la pédale de La.

On met le bout du pied sur la pédale à employer; les pieds doivent du reste être tenus en dehors de façon que le talon touche presque le sol. On abaisse d'un seul coup la pédale jusqu'à ce qu'elle heurte contre son premier point d'appui par suite de la construction de l'angle en zig-zag et puis on la conduit dans l'angle pour l'y fixer, ce qui est très facile.

La conduite des pédales dans l'angle se fait toujours en deux temps (baisser au premier temps, mener dans l'angle au second temps). On en comprendra bientôt la grande utilité et on acquerra une technique sûre, car l'auditeur d'une exécution sur la harpe ne doit être troublé ni par les difficultés du maniement des pédales ni par aucun bruit produit par ces pédales. Le décrochement des pédales se fait également en deux temps.

Dans le cas présent où nous avons fixé la pédale de La et où il faut la remettre à sa position normale à la 24e mesure, on prépare le pied à cette action, on conduit la pédale hors de son angle une mesure d'avance, mais on tient encore le pied sur cette pédale sans le relever; au moment où cela est nécessaire, on laisse remonter la pédale (sans bruit) sous l'action du ressort.

C'est ainsi que les pieds s'habituent au maniement silencieux des pédales et acquièrent ainsi la plus grande sûreté et une technique silencieuse.

Das Kapitel der Pedaltechnik soll sehr ernst genommen werden, denn es ist widerlich anzusehen, wenn ein sogenannter Harfenkünstler mit dem obligaten Geräusch seiner polternden Pedalbehandlung seine Zuhörer durch seine Akrobatentechnik mehr zu interessieren sucht, als für sein Spiel.

Wir kehren nun wieder zu unserer Übung 1 zurück.

Beispiel aus der ersten Übung von Bochsa; Takt 23 und 24:

This chapter on the management of the pedals ought to be taken very seriously, for it is a most disagreeable sight when the so-called harp virtuoso interests his listeners more by the acrobatic performance on the pedal and by the noise which accompanies his manipulation than by his play.

Let us return now to our Exercise 1.

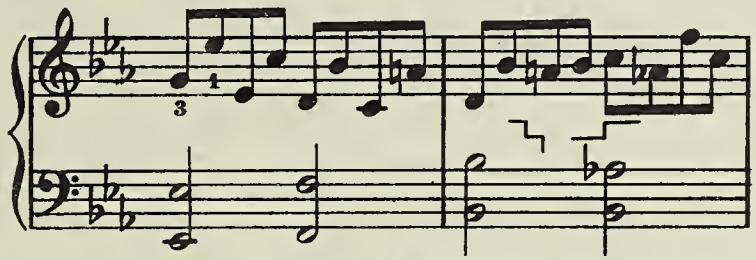
Example from the first Exercise by Bochsa; bars 23 and 24:

Le chapitre de la technique des pédales doit être sérieusement étudié, car il est insupportable de voir un harpiste qui intéresse plus les auditeurs par le bruit obligatoire de ses manipulations acrobatiques que par la beauté de son jeu.

Revenons à notre Exercice 1.

Exemple tiré du premier exercice de Bochsa; 23e et 24e mesure:

Behandlung des A-Pedals:
Manipulation of the A-pedals:
Manipulation de la Pédale de La:



hier aus dem Winkel schieben — in die Höhe
here push the pedal out its corner — lift up
Pousser ici hors de l'angle — relever

Der dritte Satz ist in seine Molltonart C-moll gelegt; hier wird das betreffende H-Pedal nicht angetreten, sondern nur festgehalten, wobei es auch nicht in den Winkel rutschen soll, denn der Fuss muss stets die Macht über das Pedal behalten. Bei der nachstehenden Passage im Bass soll der 4 Finger, nachdem er abgespielt hat, die gespielte Note sofort dämpfen, indem man den 4. Finger flach an die Saite legt.

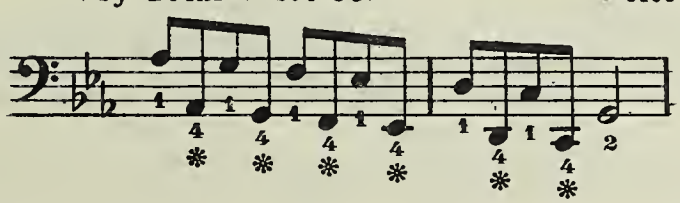
Beispiel aus der ersten Übung von Bochsa; Takt 38:

The third passage is written in its minor-key, C-minor; here the respective B-pedal does not get fixed, but only held by the foot; nor must it be allowed to glide into its corner, for the foot must always retain its controll over the pedal In the bass-passage we are coming to now, the third finger must at once stifle the note it has played, by laying the finger flat against the string.

Example from the first Exercise by Bochsa: bar 38:

La troisième phrase est en Ut mineur; on ne fixe pas la pédale Si, mais on la tient seulement en l'empêchant de glisser dans l'angle, car le pied ne doit jamais perdre la pédale. Au passage de basse ci-dessous, le 4e doigt étouffe sur-le-champ la note qu'il vient d'attaquer, et pour cela on pose le 4e doigt à plat sur la corde.

Exemple tiré du premier exercice de Bochsa; 38e mesure:



* = étouffer.

Zuerst setze man mit dem ersten Finger das obere *g* und dann das untere *g* ein; indem man den Finger flach an das untere *g* legt, dämpft man auch zugleich das *as* ab. Dieses Verfahren wird fortgesetzt.

Der nächste Satz führt uns in seine zunächst verwandte Tonart ein, d. i. As-dur, um auf einigen Umwegen

First put down the upper *g* with the thumb and then the lower *g*. By laying the finger flat against the lower *g* the *ab* is stifled at the same time. This experiment is continued.

The next passage introduces us now to its relative key in Ab-major and then — after some deviations —

Préparer d'abord le *sol* superieur avec le premier doigt, puis le *sol* inférieur; en posant le doigt à plat sur le *sol* inférieur, on etouffe en même temps le *lab*. On continue ce procédé.

La phrase suivante nous introduit dans son prochain ton relatif Lab majeur pour reprendre après quel-

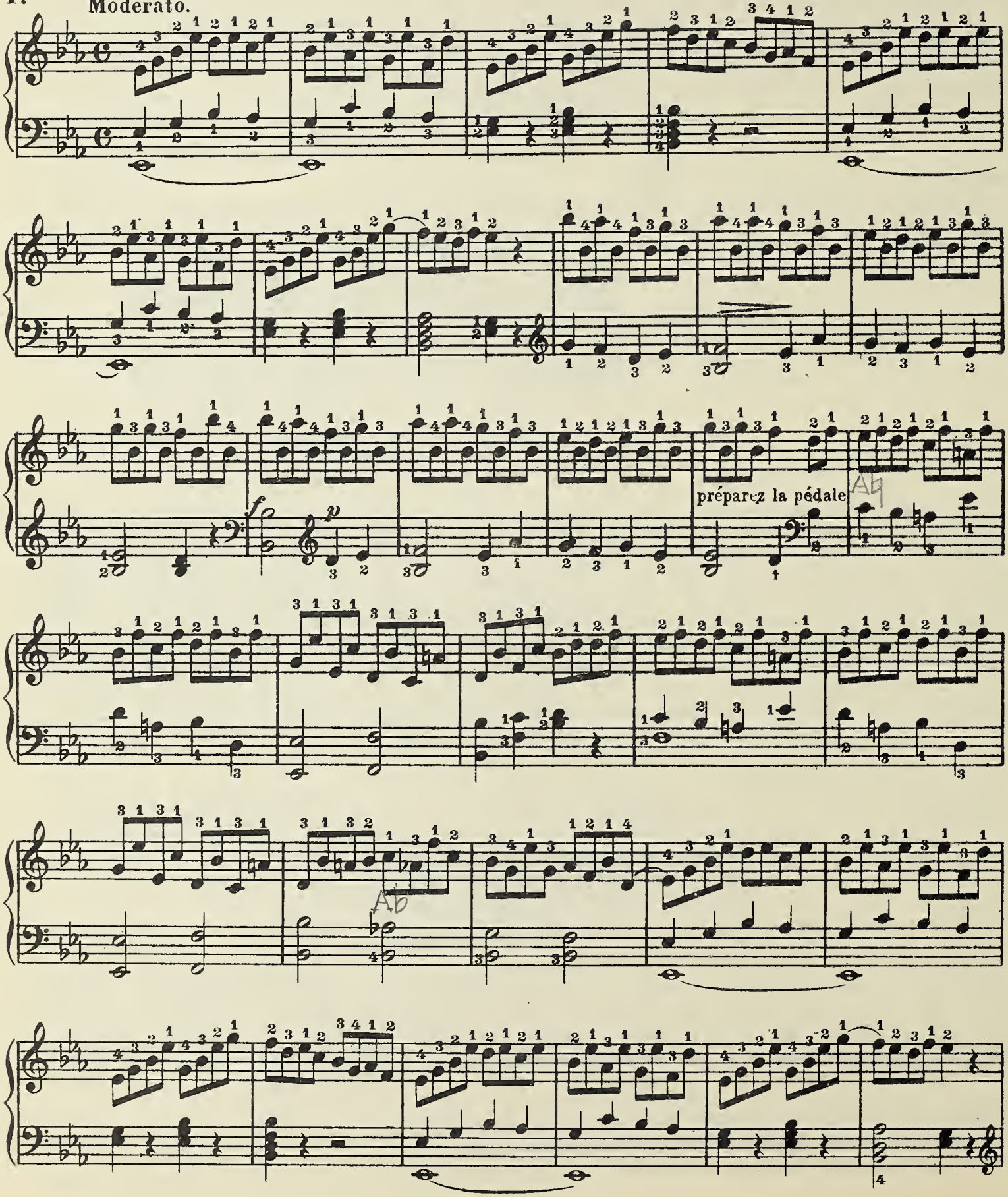
wieder das erste Thema in Es-dur aufzunehmen.

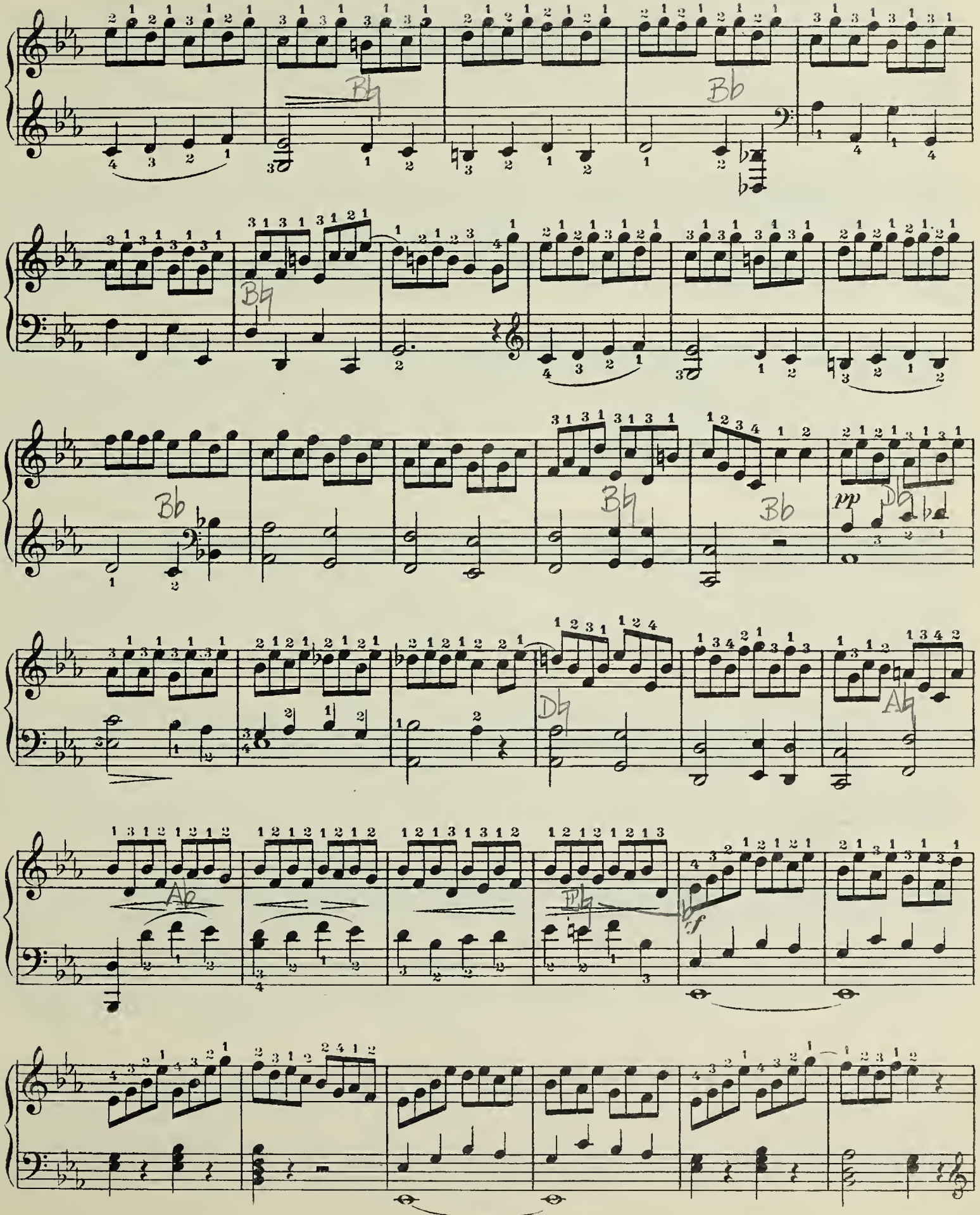
takes up its original theme in Eb-major.

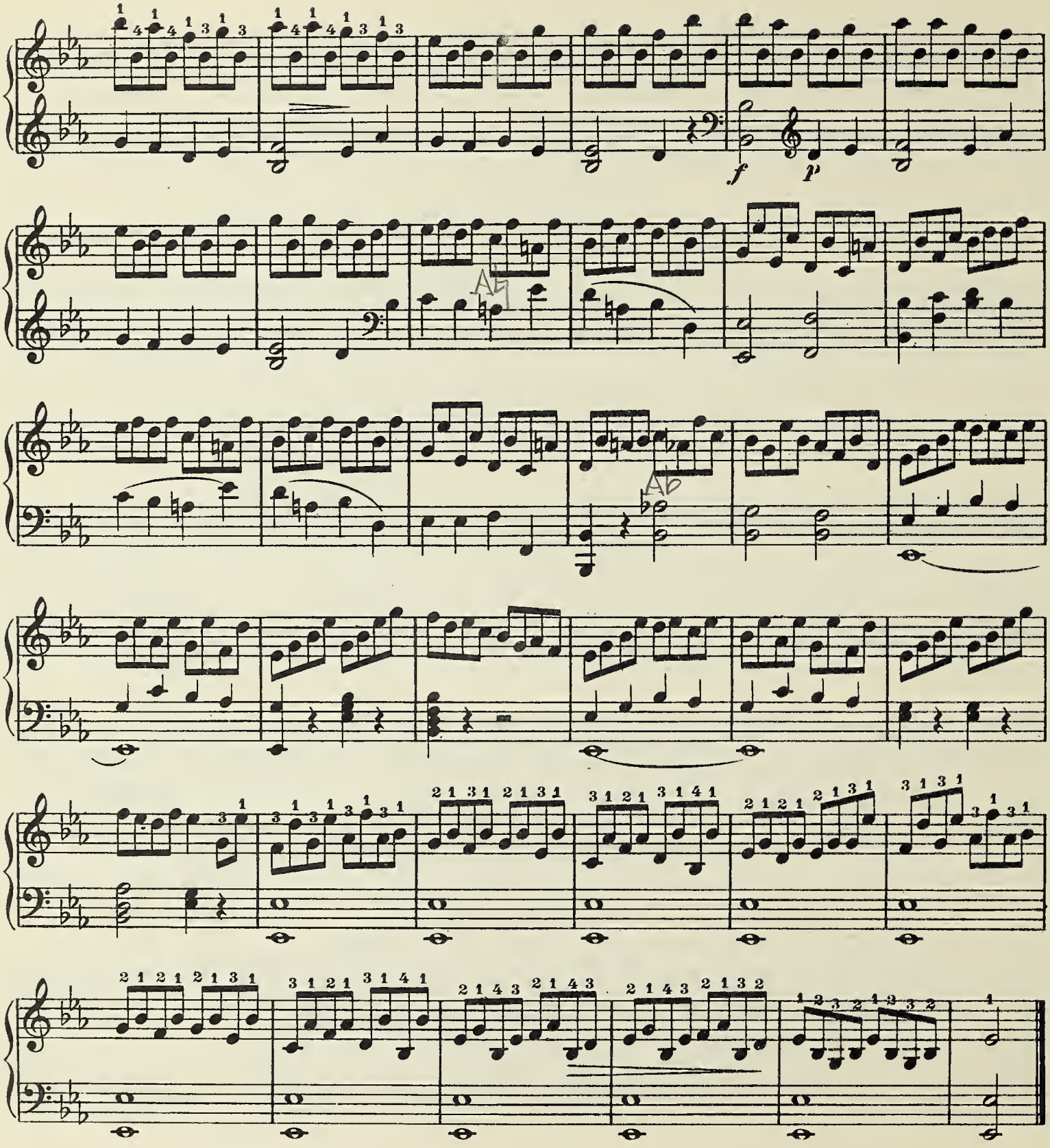
ques détours le premier thème en Mib majeur.

1.

Moderato.




Bb
Bb
Bb
Bb
Bb
pp
Db
Db
Ab
Ab
Eb
f



Übung 2 beruht darauf, dass immer der gute Taktteil einen merklichen Accent erhält, welcher stets mit einem anderen Finger getroffen wird, woher sich die Finger bereits an Unabhängigkeit und Selbstän-

Exercise 2 concerns itself chiefly with this that the accented part of the measure receives a marked accent which is always made by a different finger by which way the fingers get already used to a cer-

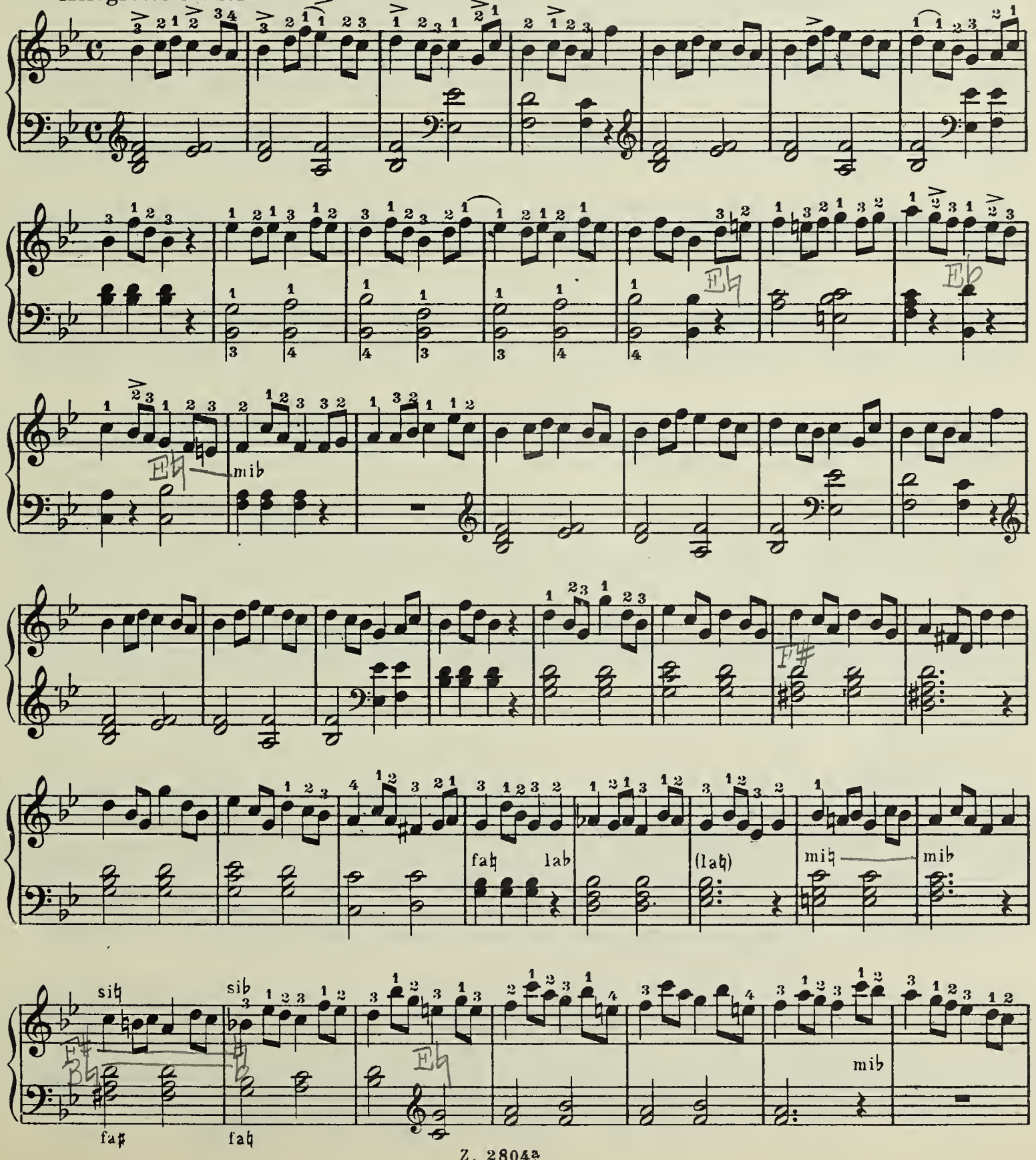
Exercice 2 consiste à accentuer toujours d'une manière sensible le temps fort; cet accent tombe toujours sur un autre doigt, ce qui habitue les doigts à acquérir de l'indépendance.

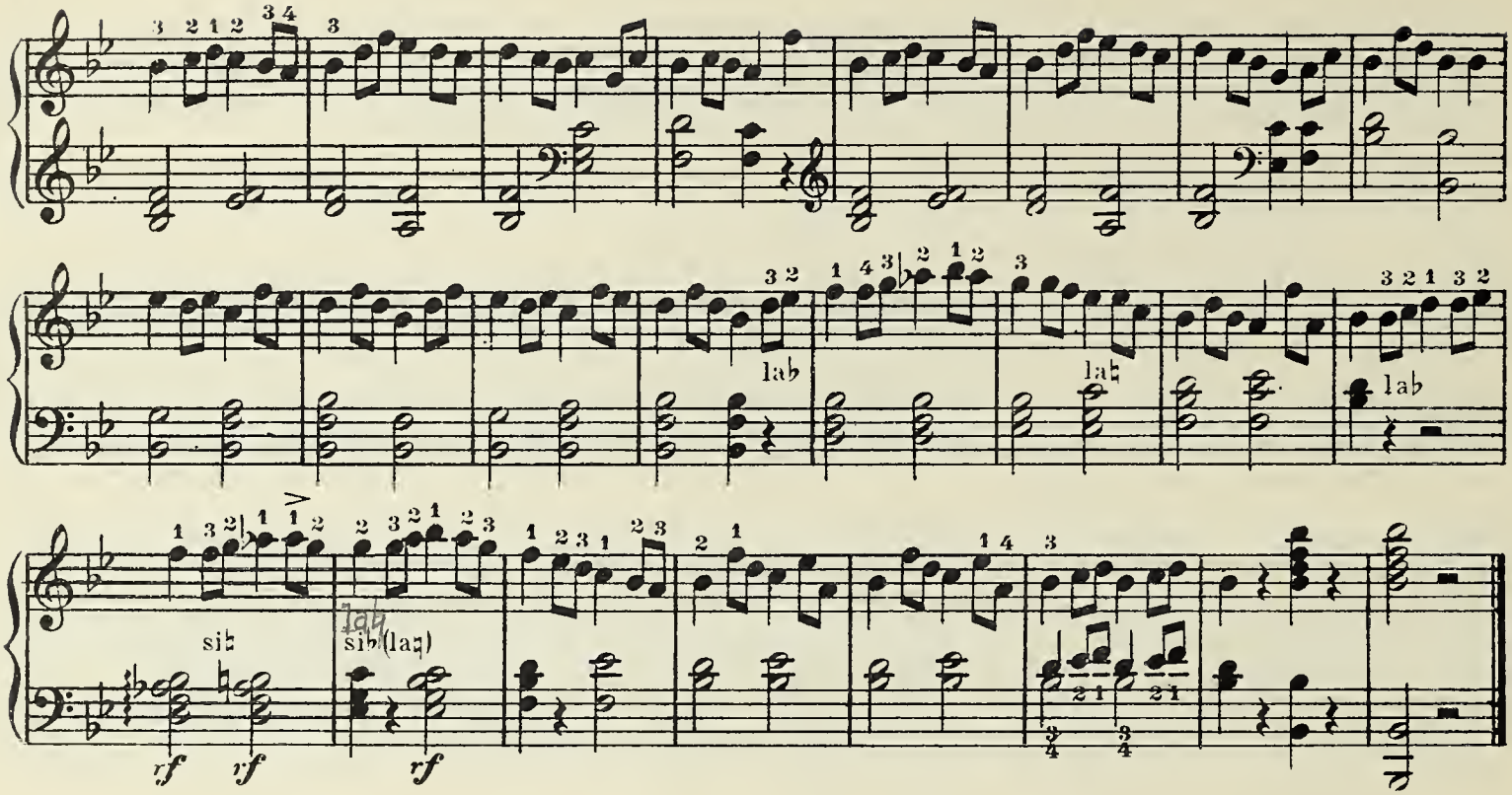
digkeit gewöhnen; auch hat der Schüler Gelegenheit eine neue Tonart kennen zu lernen, indem er das A-Pedal festtritt, um in B-dur spielen zu können.

tain freedom and independence; it also gives the student an opportunity to fix a new key, as in pressing the A-pedal he is able to play in B♭-major.

L'élève a aussi l'occasion de fixer une nouvelle tonalité en abaissant la pédale de La pour jouer en Si♭ majeur.

2. Allegretto moderato.





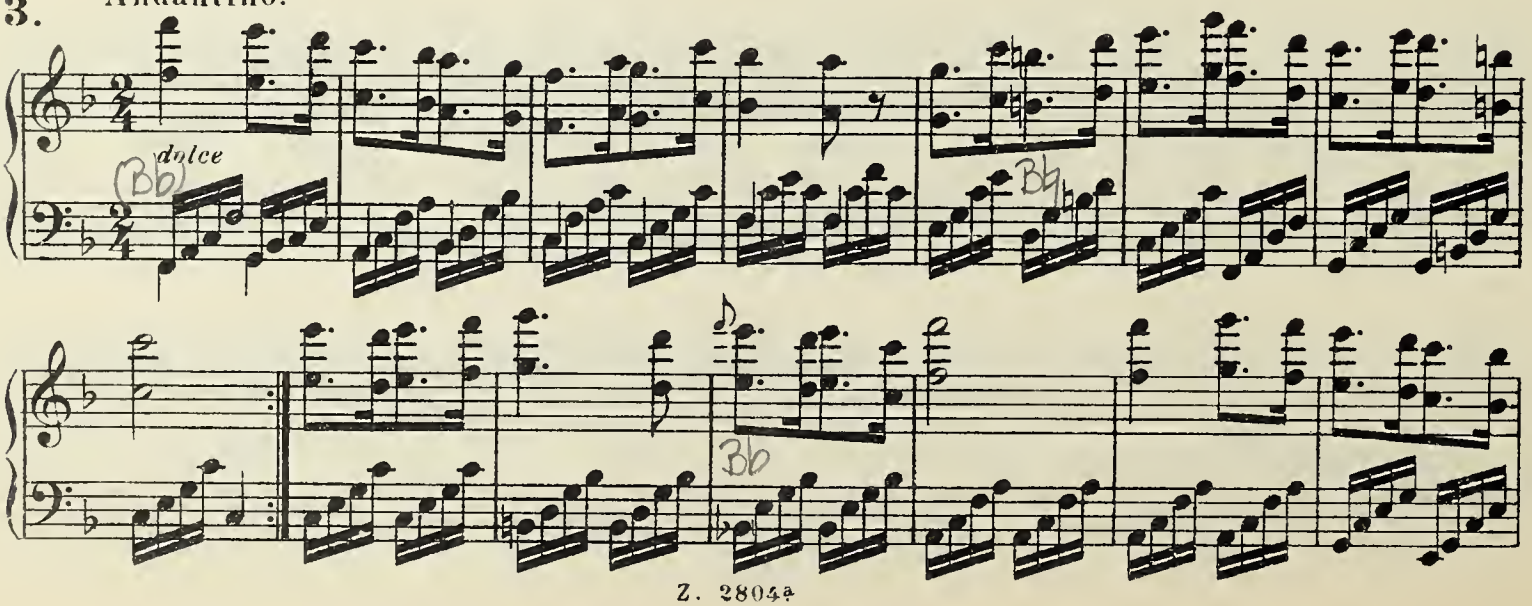
Übung 3. Dieselbe ist wichtig für die linke Hand. Man hat beim Einsetzen sorgfältig zu vermeiden die noch nicht ausgeklungenen Saiten zu früh zu berühren. Man setze die ersten vier Bassaiten ein; spiele die ersten drei und setze vor dem Anschlagen des Daumens nur vorerst den 4. Finger allein auf seine Note *g*, wenn dieses geschehen ist, stelle man auch die übrigen Finger auf ihre betreffenden Saiten, und alle Saiten werden immer voll und rein klingen. Man trete ausser dem A-Pedal auch das E-Pedal, um F-dur zu erhalten, fest.

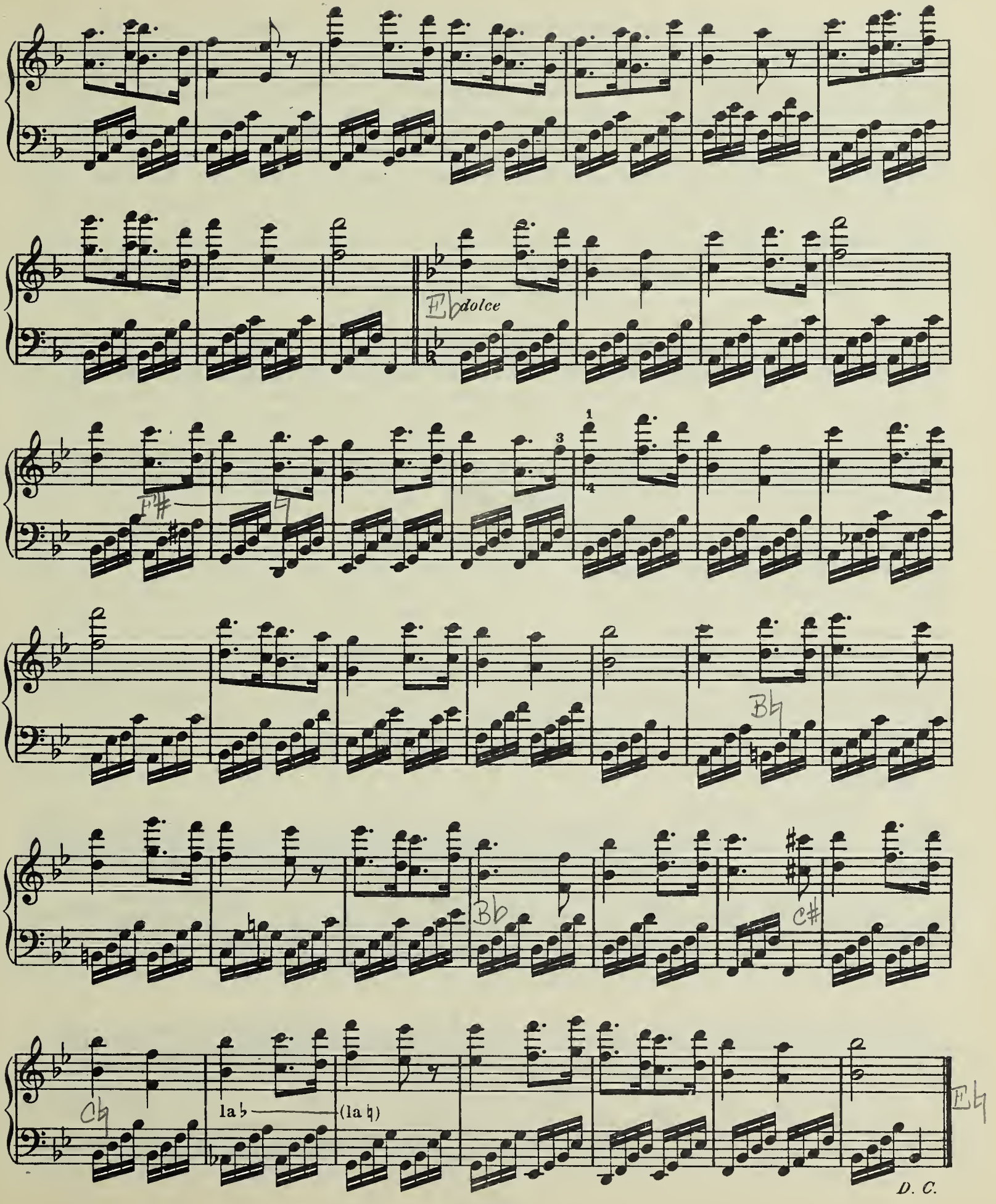
Exercise 3. This study is important for the left hand. It is especially necessary in starting to avoid touching the strings too soon which have not yet ceased to vibrate Put down the first four bass strings, play the first three and place the third finger by itself on its note *g*, before playing the thumb; when this is done put also the remaining fingers on their respective keys and all the strings will always sound out fully and clearly.

Fix not only the A-pedal but also the E-pedal, so as to obtain F-major

Exercice 3. Cet exercice est important pour la main gauche et il faut éviter avec soin, à la préparation, de toucher trop tôt les cordes qui n'ont pas encore fini de résonner. On prépare les quatre premières cordes de basse, on joue les trois premières et on ne prépare que le 4e doigt tout seul sur sa note *sol* avant d'attaquer avec le pouce; cela fait, on pose aussi les autres doigts sur leurs cordes respectives, et toutes les cordes rendent désormais un son plein et pur. Outre la pédale de La, on fixe encore la pédale de Mi pour obtenir Fa majeur.

3. Andantino.




dolce
la♭
(la♮)
D. C.

Übung 4. Im zweiten Takte (Bass) setze man den Gang *h, c, d* und zugleich das erste Viertel des dritten Taktes, also *e*, sofort ein, denn damit ist der Stützpunkt gewonnen; jetzt *c* und *d* mit dem 2. und 1. Finger, natürlich vor dem Anspielen des 1. und bei den nächsten analogen Fällen dieselben Finger. Regel ist es nämlich, dass man, um immer einen Stützpunkt zu haben, so viel wie möglich einsetzt, jedoch unbeschadet des Tones.

Im 24. Takte setze man die vier ersten Noten *a, h, c, d* sofort ein; vor dem Anspielen des 1. Fingers *d* bereite man den 3. Finger auf *a* vor, dann den 1. auf *c*, nach *c* den 2. Finger auf *h*; mit der nächsten Note *g* stösst der Einsatz auf ein Hindernis, indem dasselbe *g* von der linken Hand bereits besetzt ist, dasselbe kann daher erst nach dem Anschlagen des Doppelbasses *g* und zwar zugleich mit *d* eingesetzt werden. Die nächsten drei Noten von *d* an, also *d, c, a*, sind wieder frei, jedoch tritt in den nächsten drei Noten *d, h, g* derselbe analoge Fall, welchen wir als Hindernis bezeichnet haben von neuem ein; man verfahre daher genau wie beim ersten Male.

Exercise 4. In the second bar (bass) put down the pace *b, c, d* at once, and at the same time the first crotchet of the third measure, *e*, for in this way the prop has been gained; now put down *c* and *d* with the first finger and the thumb (of course before playing the latter) and put down the same fingers in the following analogous cases; for it is the rule to put down the fingers as much as possible so as never to be without a support, but this must be done without spoiling the tone.

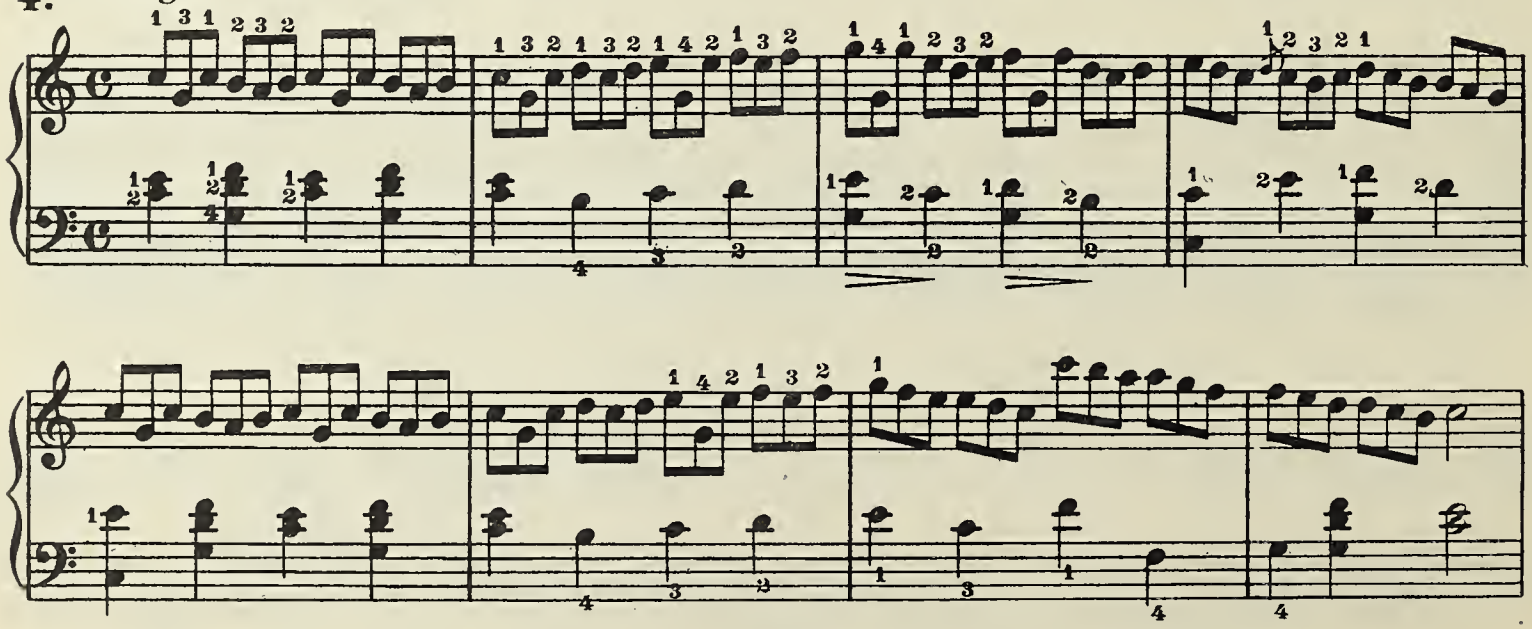
In the 24th measure put down the four first notes at once, *a, b, c, d*, before playing the thumb *d* prepare the second finger for *a*, then the thumb for *c* and after *c* the first finger for *b*; with the next note *g* our starting meets with an impediment, as the same *g* is already occupied by the left hand; on account of this it can only be put down after the *g* of the double bass has been struck, and then it must be done simultaneously with the *d*. The next three notes, beginning with *d*, viz: *d, c, a* are again free, but in the next three notes, *d, b, g*, we meet with a similiar impediment as the one just mentioned; we proceed therefore in exactly the same manner as the first time.

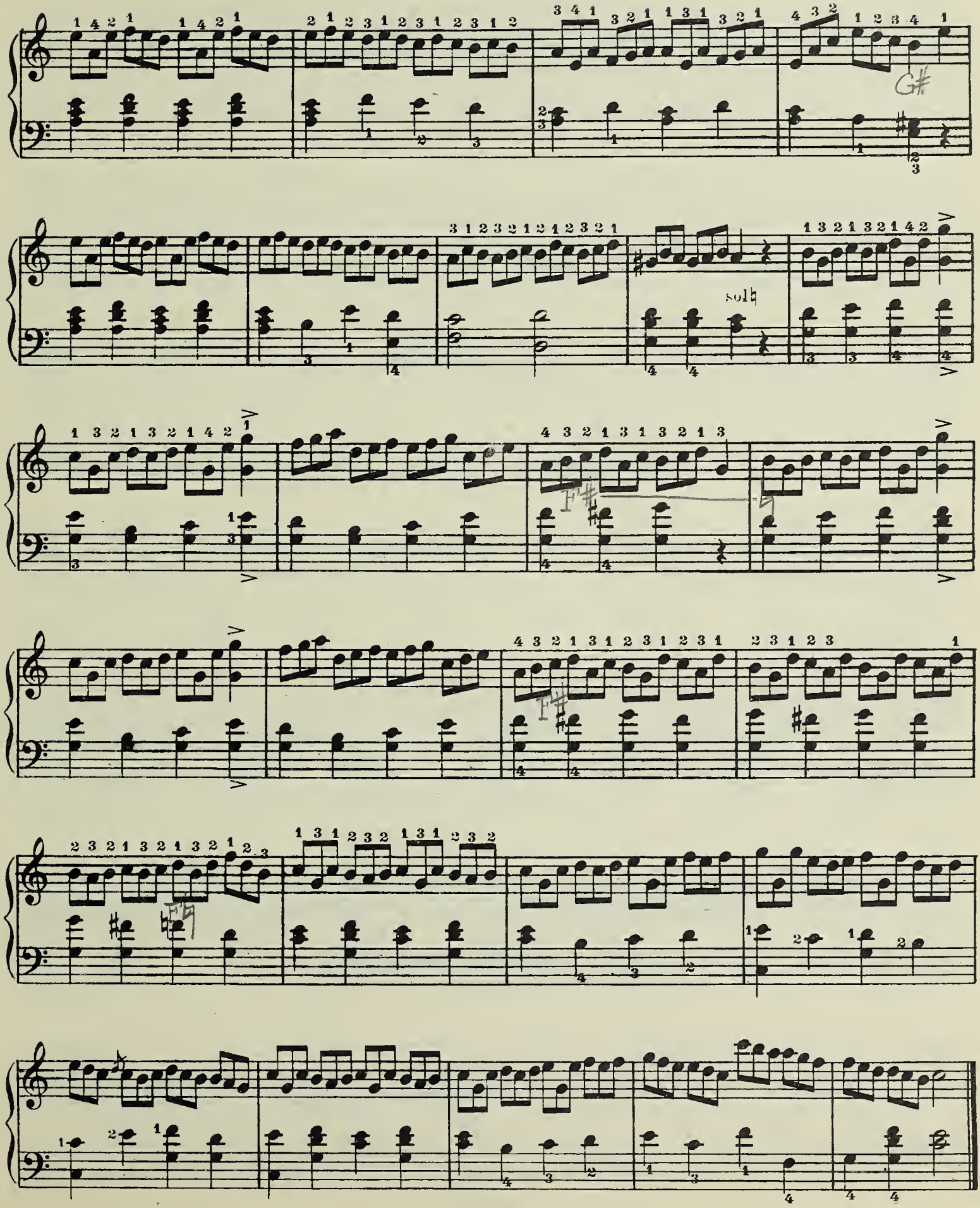
Exercice 4. A la deuxième mesure de la basse, on prépare sur-le-champ le passage *si, ut, ré* et en même temps la première noire *mi* de la troisième mesure, car on a ainsi le point d'appui, puis *ut* et *ré* avec le 2e et le 1er doigt avant l'attaque du 1er et ensuite lès mêmes doigts dans les cas analogues qui suivent, car il est de règle, pour avoir un point d'appui, de préparer toujours autant que possible, mais sans nuire au son.

A la 24e mesure, on prepare sur-le-champ les quatre premières notes *la, si, ut, ré*, puis on prépare le 3e doigt sur *la* avant l'attaque du 1er doigt *ré*, ensuite le 1er sur *ut*, après *ut* le 2e sur *si*; a la note suivante *sol*, la préparation rencontre une difficulté, car ce même *sol* est déjà occupe par la main gauche; il faut donc le préparer seulement après l'attaque de la double basse *sol* et en même temps que *ré*.

Les trois notes suivantes *ré, ut, la* à partir de *ré*, sont de nouveau libres, mais le même cas analogue se présente encore aux trois notes suivantes *ré, si, sol*; cette difficulté se résout comme dans le premier cas.

4. Allegro.





Übung 5. In dieser Übung werden immer die beiden ersten Noten glissiert; einmal mit dem Daumen nach unten und dann mit dem 4. Finger nach oben. Da wir bereits zu Anfang in Übung 8 über das Schleifen – glissieren oder *glissando* – gesprochen und dasselbe erläutert haben, so setze ich es als bekannt voraus.

Man bringe alle vier Finger auf die betreffenden Noten, *d*, *b*, *a* und *g*; den 1. Finger auf *d*, den 2. auf *b*, den 3. auf *a* und den 4. auf *g*, so dass zwischen dem 1. Finger *d* und dem 2. *b* eine kleine Lücke, *c* entsteht und nun schleife man den Daumen von *d* auf die Saite *c*, jedoch ohne Handbewegung, und beobachte dasselbe Verfahren beim Hinaufschleifen mit dem 4. Finger; nur setze man nicht, wie beim Hinunterschleifen alle Finger ein, sondern lasse nur den 4 Finger frei schleifen.

Das Schleifen spielt im Harfenspiel keine kleine Rolle und man studiere es daher gewissenhaft. Es darf durch das Schleifen auch kein Unterschied in der Farbe des Klanges stattfinden.

Exercise 5. In this study the first two notes are always slurred; once with the thumb downward, then with the third finger upward. As we have already explained the term *glissando* (slurring) at the beginning in Exercise 8 we suppose the student to be acquainted with its meaning.

Put all the four fingers on the respective notes, *d*, *b♭*, *a* and *g*, the thumb on *d*, the first on *b♭*, the second on *a* and the third on *g*, so that there is a slight gap between the thumb *d* and the first finger *b♭* and now let the thumb glide from *d* on to string *c* (but without moving the hand) proceed in this way in gliding upward with the third finger (only do not put down all the fingers as is the case when gliding downward, but allow your third finger to slur freely).

This slurring plays not an insignificant part in the art of playing the harp and it must therefore be studied conscientiously.

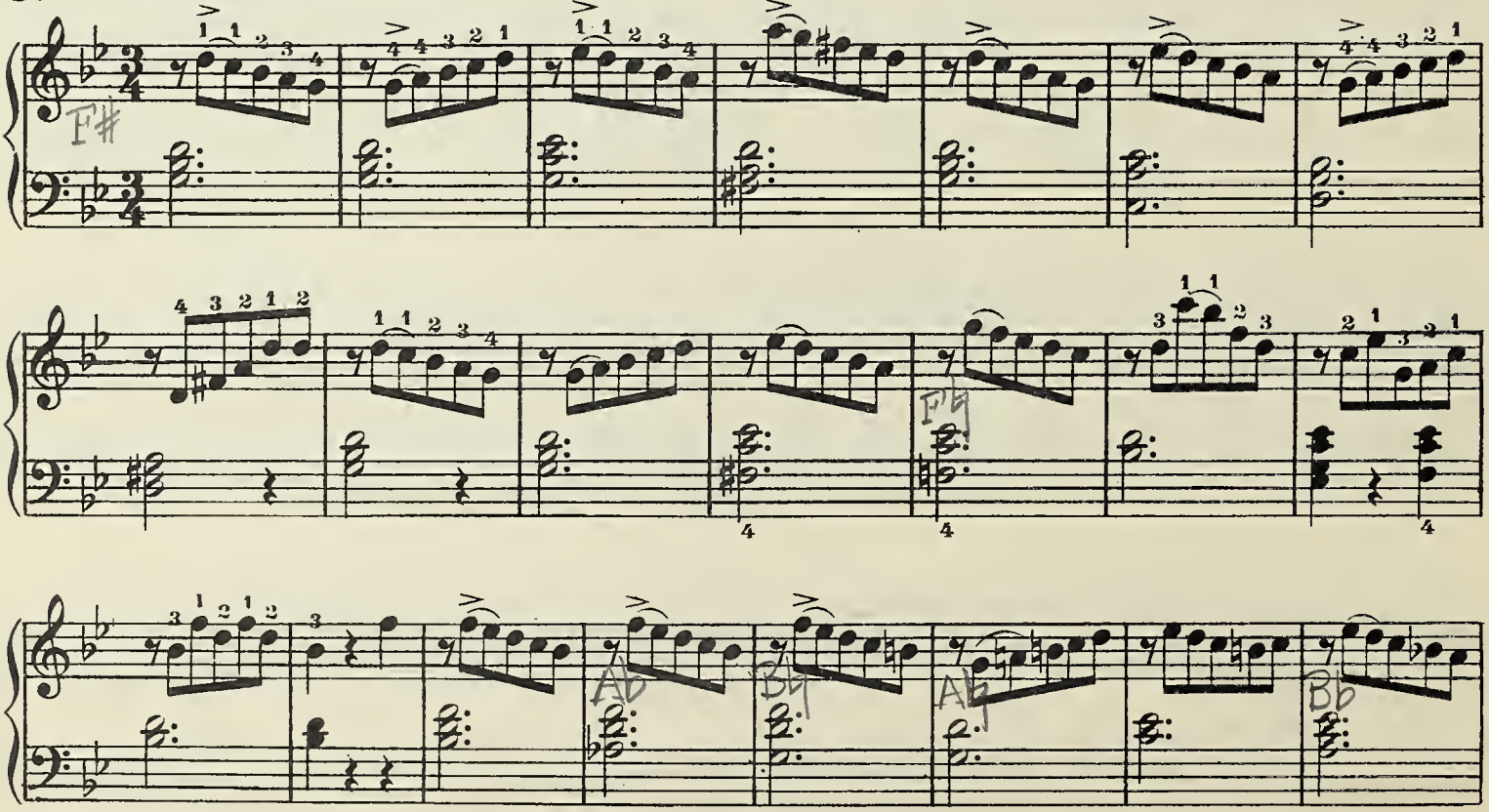
Nor must the slurring make any difference in the colouring of the tone-quality.

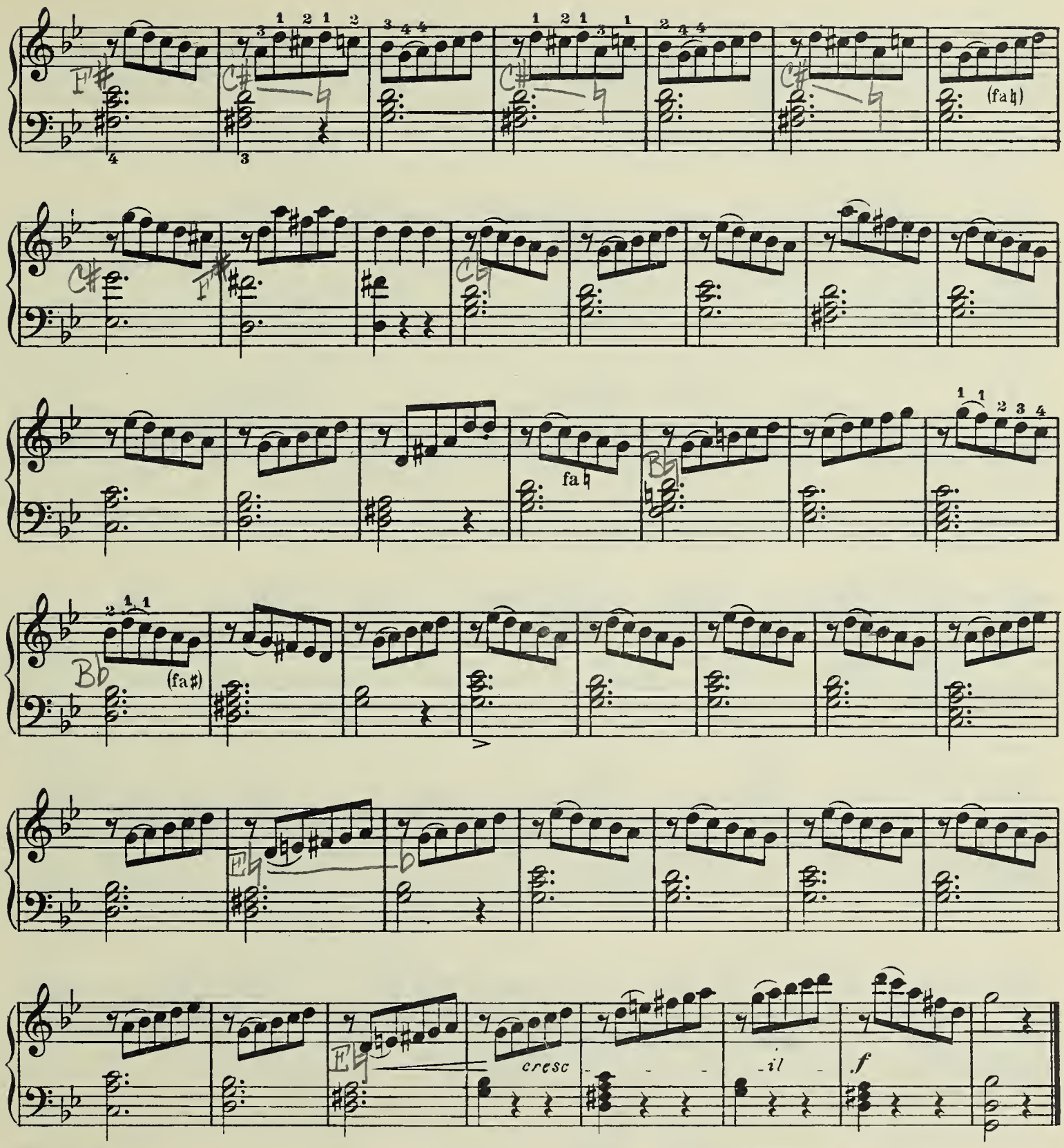
Exercice 5. Dans cet exercice, on glisse toujours les deux premières notes, d'abord avec le pouce vers le bas, puis avec le 4e doigt vers le haut. Comme nous avons déjà parlé du *glissando* et que nous l'avons explique au commencement de l'exerciee 8, nous supposons que c'est une chose suffisamment connue.

On met les quatre doigts sur les notes respectives *ré*, *si♭*, *la* et *sol*, le 1er sur *ré*, le 2e sur *si♭*, le 3e sur *la* et le 4e sur *sol* de façon qu'il y ait une petite lacune *ut* entre le 1er doigt *ré* et le 2e *si♭*, et puis on glisse le pouce de *ré* sur la corde *ut*, mais sans mouvoir la main, et on procède de même en glissant vers le haut avec le 4e doigt, à cette différence près pourtant qu'on ne prépare pas tous les doigts comme au glissement vers le bas, mais qu'on fait seulement glisser librement le 4e doigt.

Le glissement a une grande importance dans le jeu de la harpe, aussi faut-il l'étudier consciencieusement. Le glissement ne doit altérer nullement le timbre du son.

5. Allegro agitato.





Übung 6. D-dur; *fis* und *cis* ist festzutreten.

Diese Übung verlangt eine runde und egale Tonleiter mit der rechten Hand. Man berücksichtige jederzeit die Notwendigkeit des Einsetzens und bereite stets den 4. Finger vor,

Exercise 6. D-major; *f♯* and *c♯* must be fixed. This exercise requires a smooth and equal scale in the right hand. Always pay attention to the necessity of a correct start and prepare always the third finger. especially in the 20th, 21th,

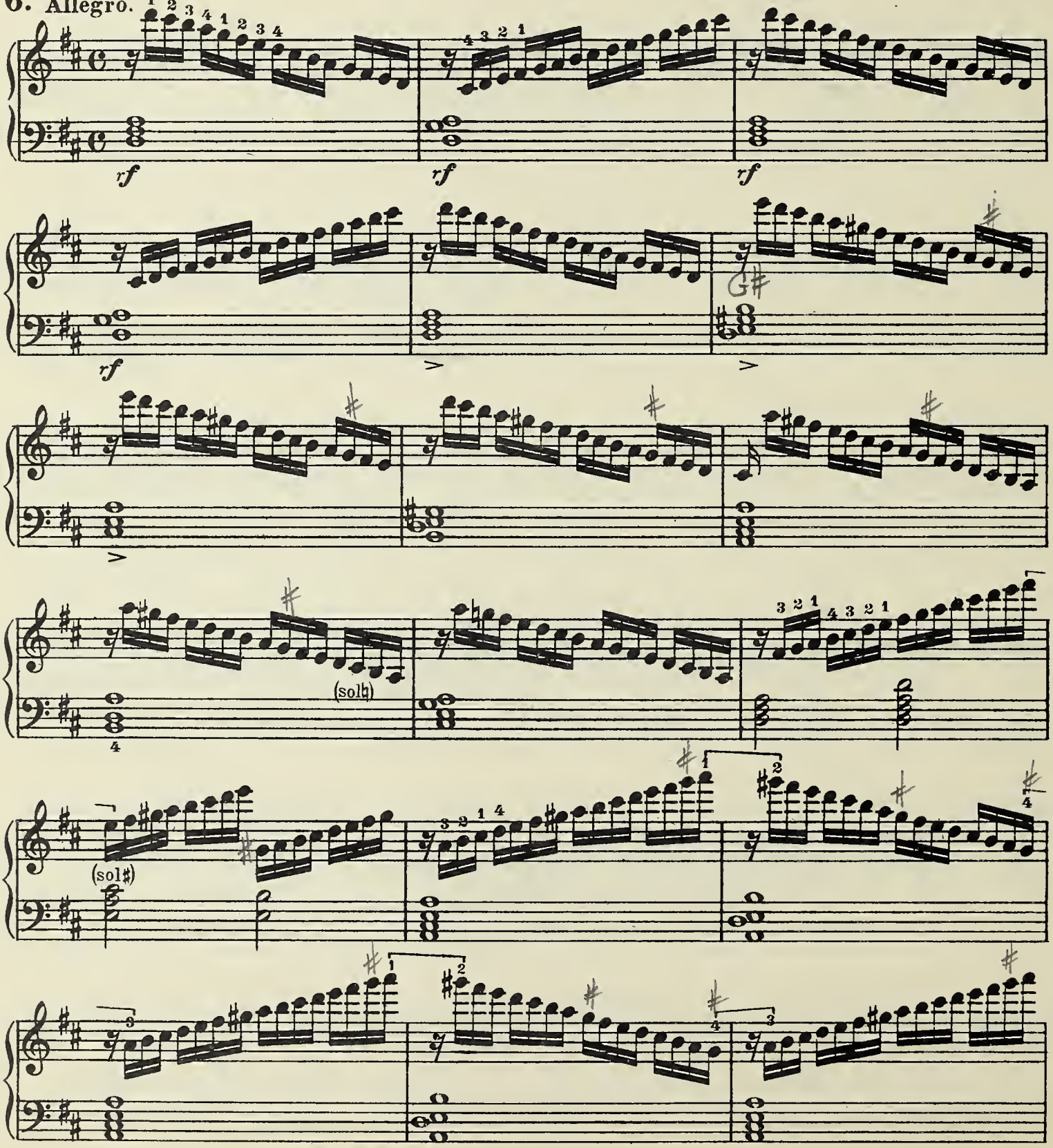
Exercice 6. Ré majeur. Il faut accrocher *fa♯* et *ut♯*. Cet exercice exige de la main droite une gamme bien arrondie et bien égale. On tiendra toujours compte de la nécessité de la préparation et on préparera constamment le 4e doigt,

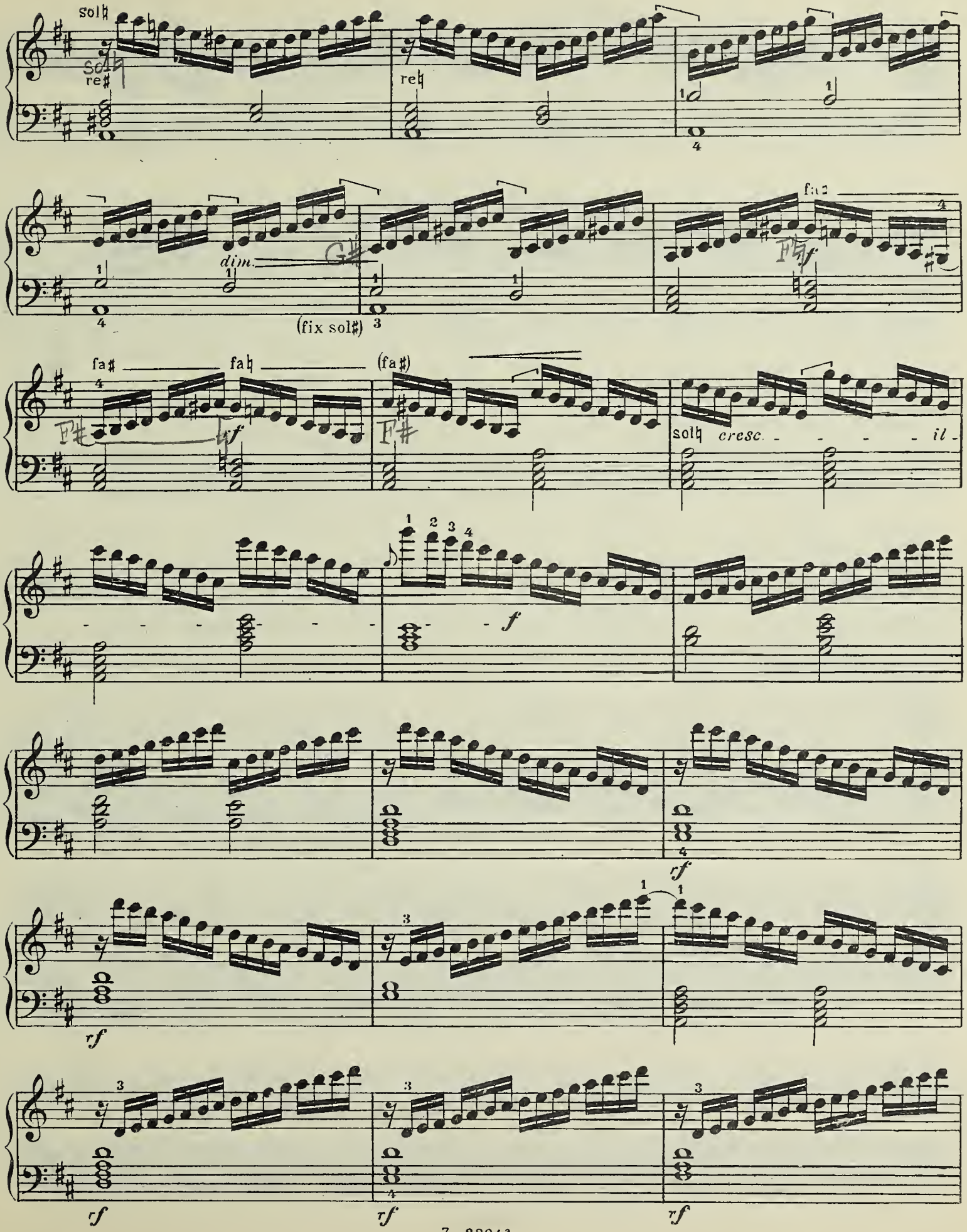
namentlich in dem 20., 21., 22 und 23. Takt. Im 23. Takte fixiere man das *gis* um im 24. Takte freies Spiel mit dem F-Pedal zu haben, welches teils ab teils angetreten und im 26. Takte wieder fixiert werden soll.

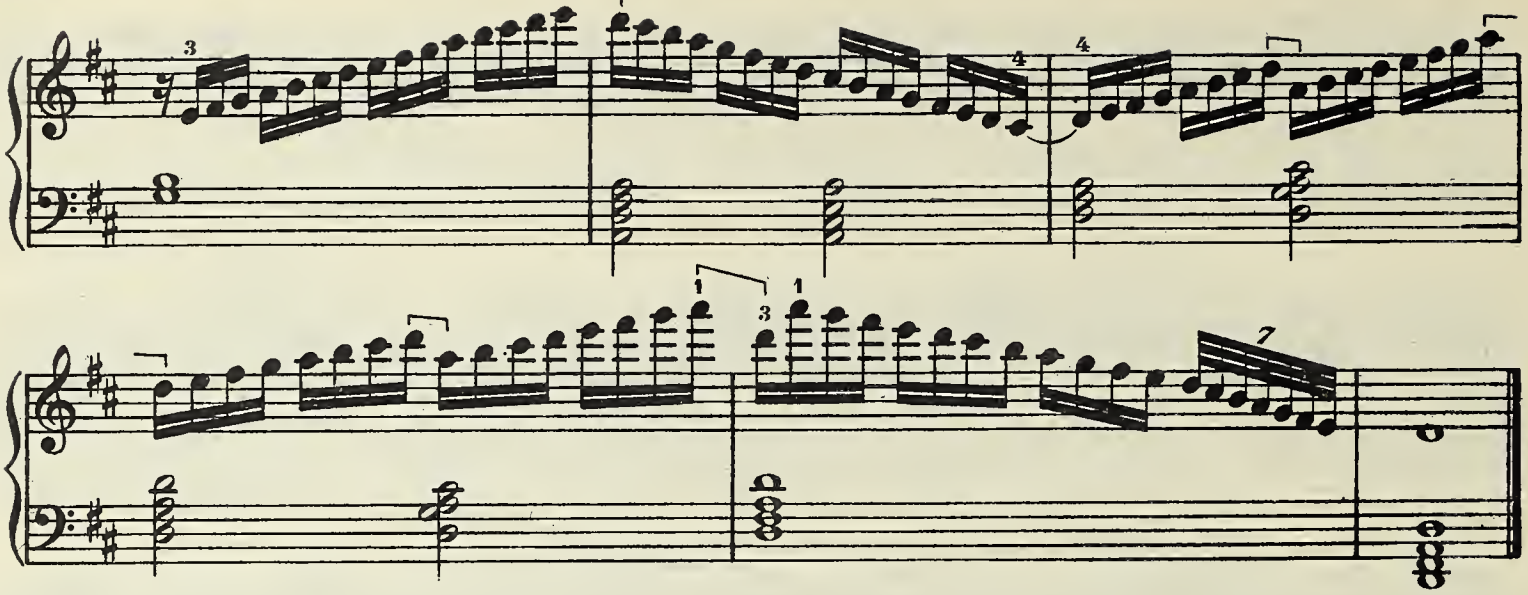
22nd and 23rd bar; in the 23rd bar fix the *g♯* so as to be able to manage the F-pedal freely in the 24th bar. as it must be lightly stepped on and then again fixed in the 26th measure.

surtout dans les mesures 20, 21, 22 et 23. On fixe le *sol♯* à la 23e mesure afin de disposer librement de la pédale Fa à la 24e mesure; cette pédale doit être en partie abaissée, en partie remontee et puis fixee à la 26e mesure.

6. Allegro.




sol♮
re♯
re♮
dim.
(fix sol♯)
fa♯
fa♮
(fa♯)
sol♮ cresc. il
f
rf



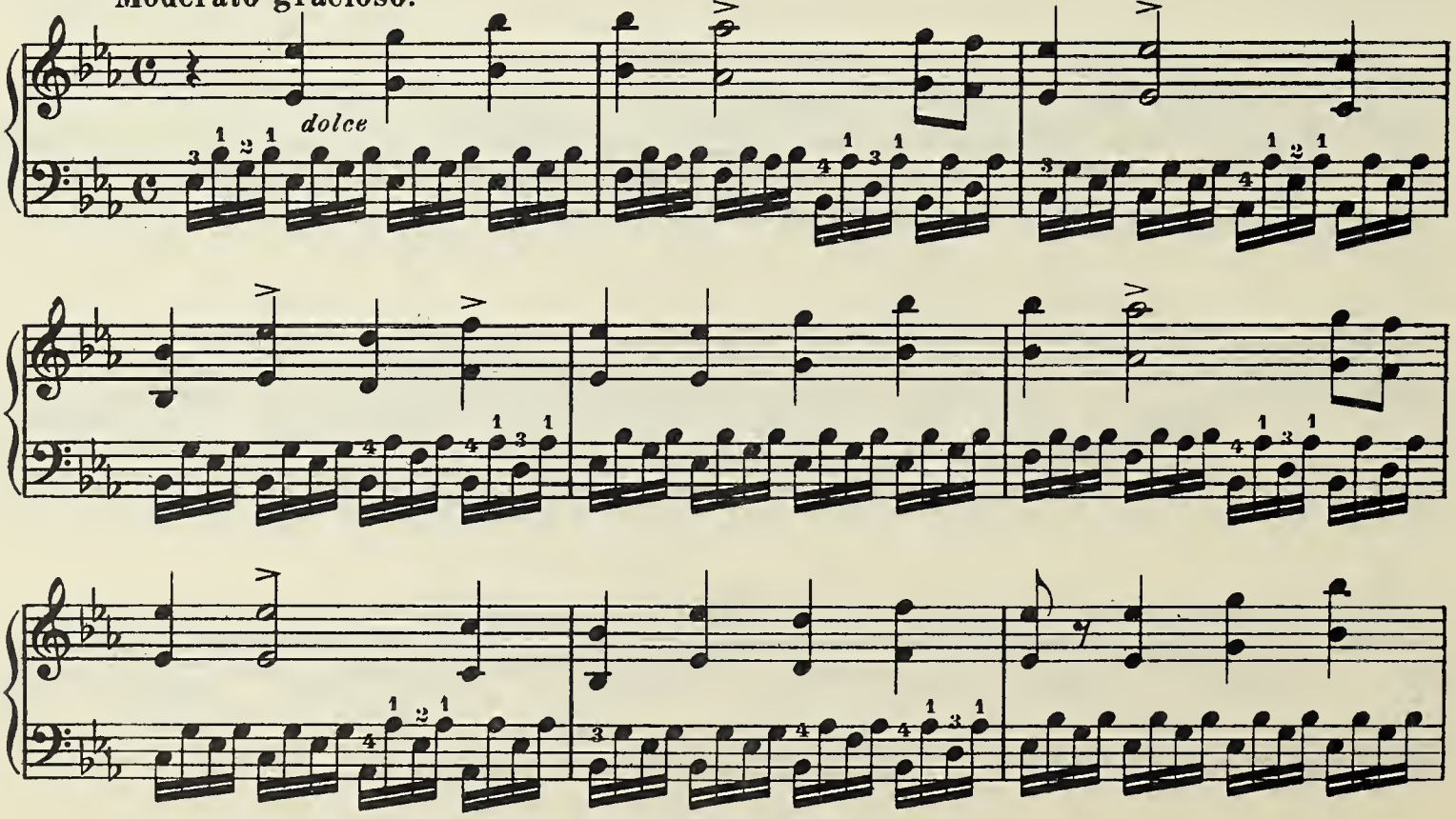
Übung 7. Diese Übung verlangt ein sehr gewissenhaftes Studium. Um die Saiten alle voll erklingen zu lassen, stelle man im Bass vorerst nur den 3. Finger auf die erste Note *es* und den 1. auf *b*; nur vor dem Anspielen des *b* stelle man den 2 Finger auf *g*, so dass immer nur ein Stützpunkt von einer Note vorhanden ist.

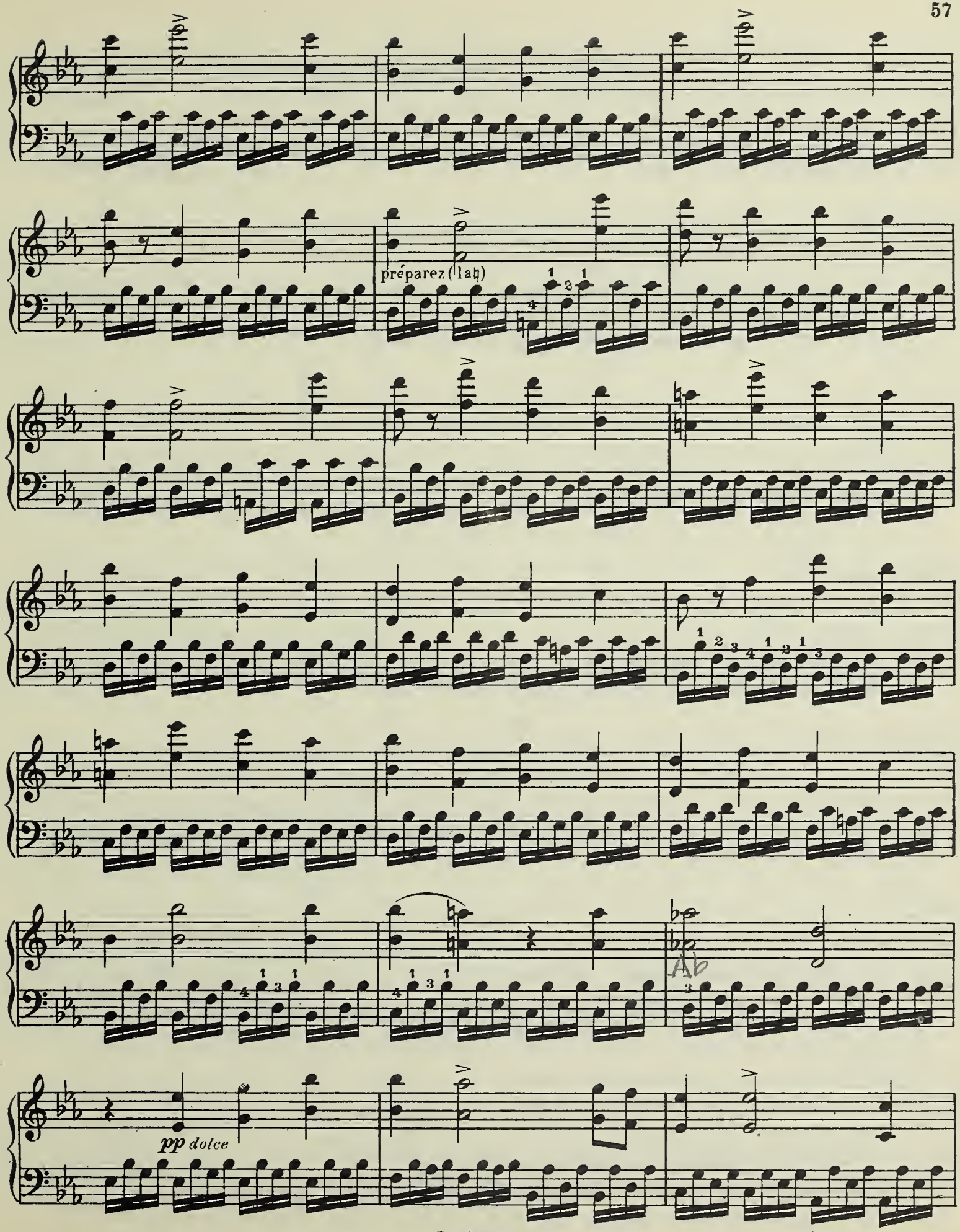
Exercise 7. This exercise requires to be practised very conscientiously. In order to allow all the strings to sound out fully, put first the second finger only on the first note *eb* in the bass and the thumb on *bb*; only just before playing the *bb* put the first finger on *g*, so that there is never more than one support from one note.

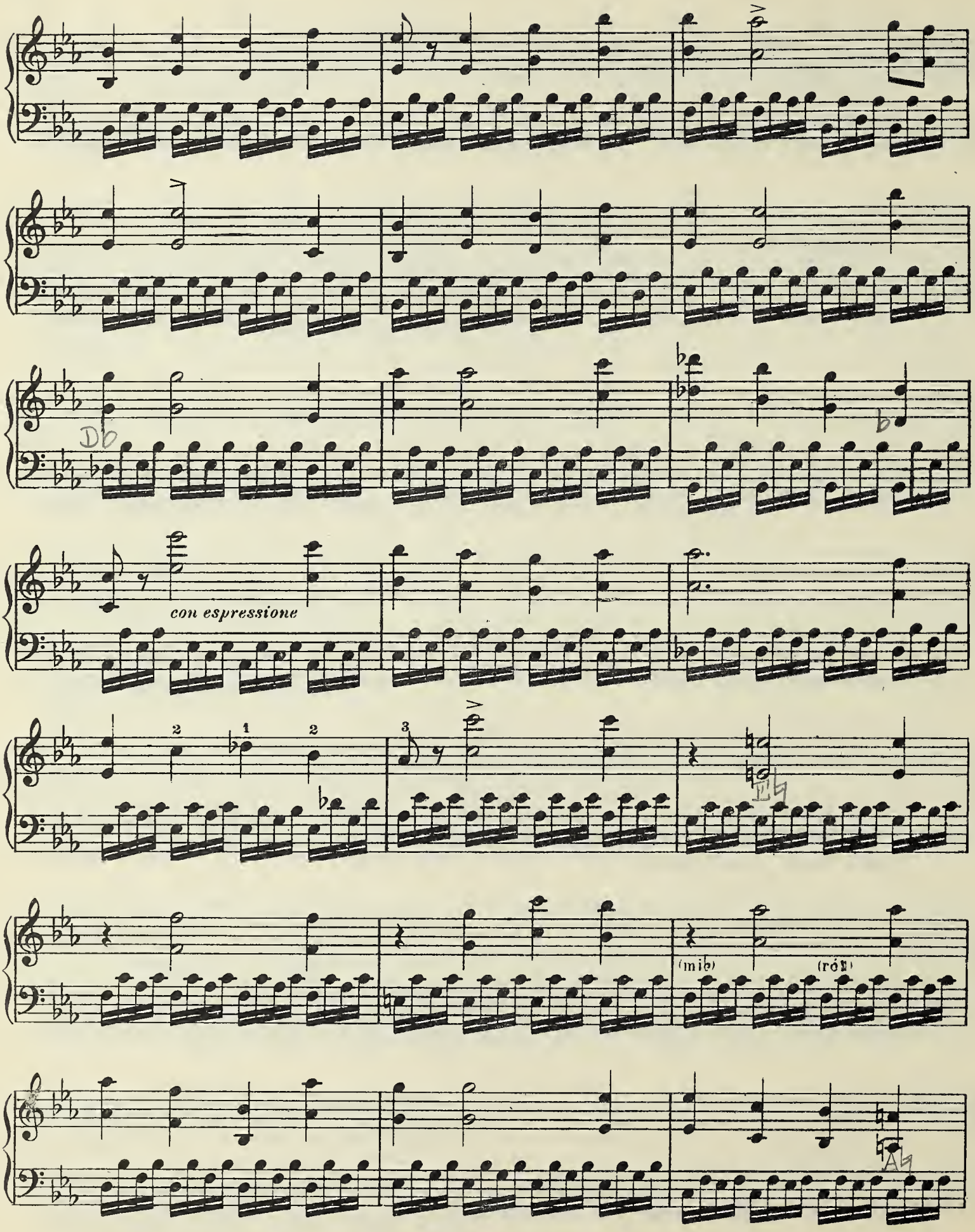
Exercice 7. Cet exercice exige les soins les plus consciencieux.

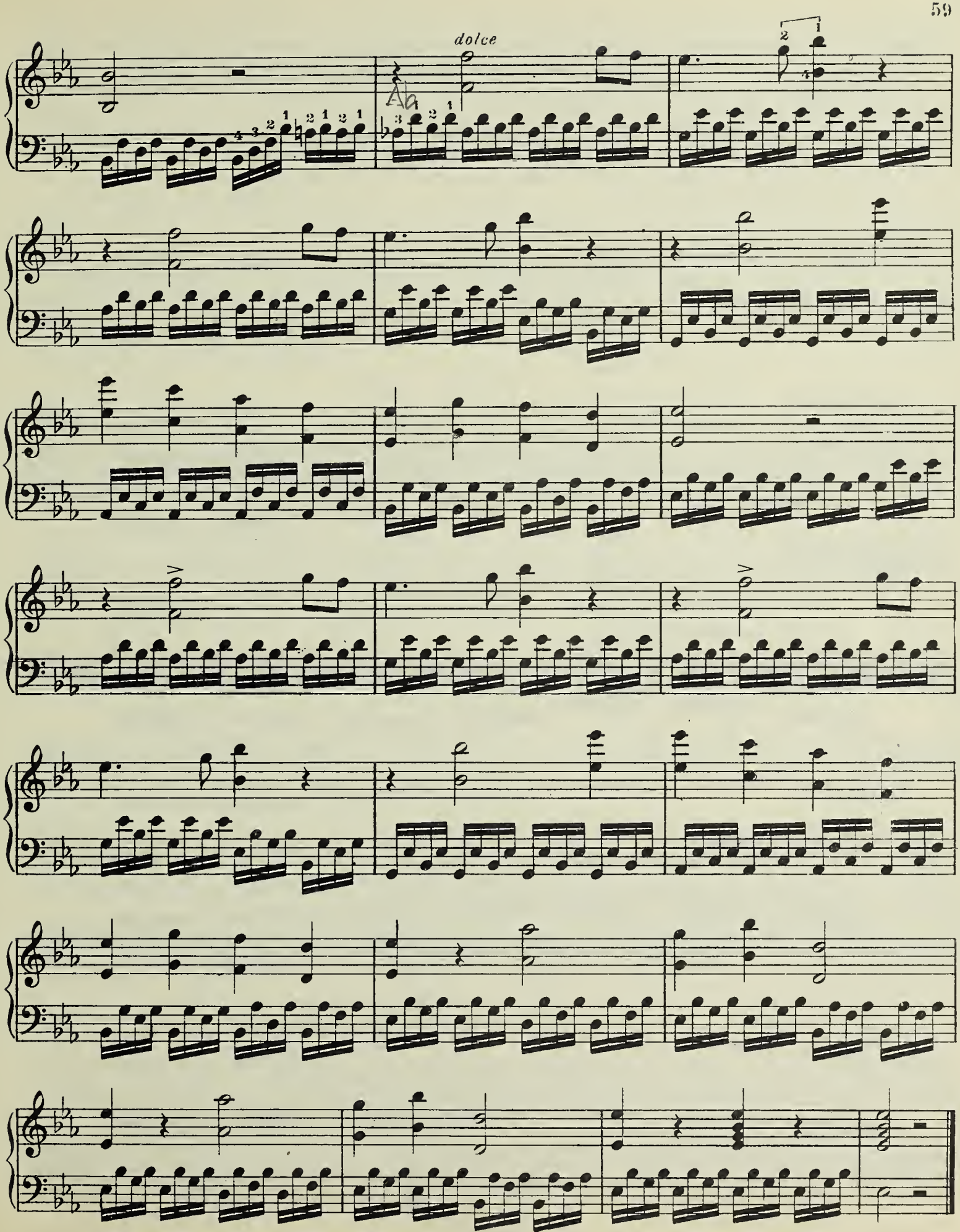
Pour faire bien résonner toutes les cordes, on ne pose d'abord que le 3e doigt sur la première note *mib* et le 1er doigt sur *sib* à la basse, puis ne poser le 2e doigt sur *sol* que juste avant l'attaque du *sib* de façon qu'il n'y ait qu'un seul point d'appui devant une note.

7. **Moderato gracioso.**




préparez (lah)
Ab
pp dolce


con espressione
(mib)
(ré)


dolce

Übung 8 bildet gewissermassen schon ein kleines Stück, in welchem mit der rechten Hand durch die Achtelbewegung im oberen System die Melodie recht deutlich markiert werden soll und die Sechszehntel nur die Begleitung bilden, daher also schwächer behandelt werden sollen.

Anmerkung. Da auf der einfachen Pedalharfe kein *ais* und *eis* vorhanden ist, nehme man die an betreffender Stelle bezeichneten enharmonischen Intervalle so: Statt *ais* = *b* und statt *eis* = *f*.

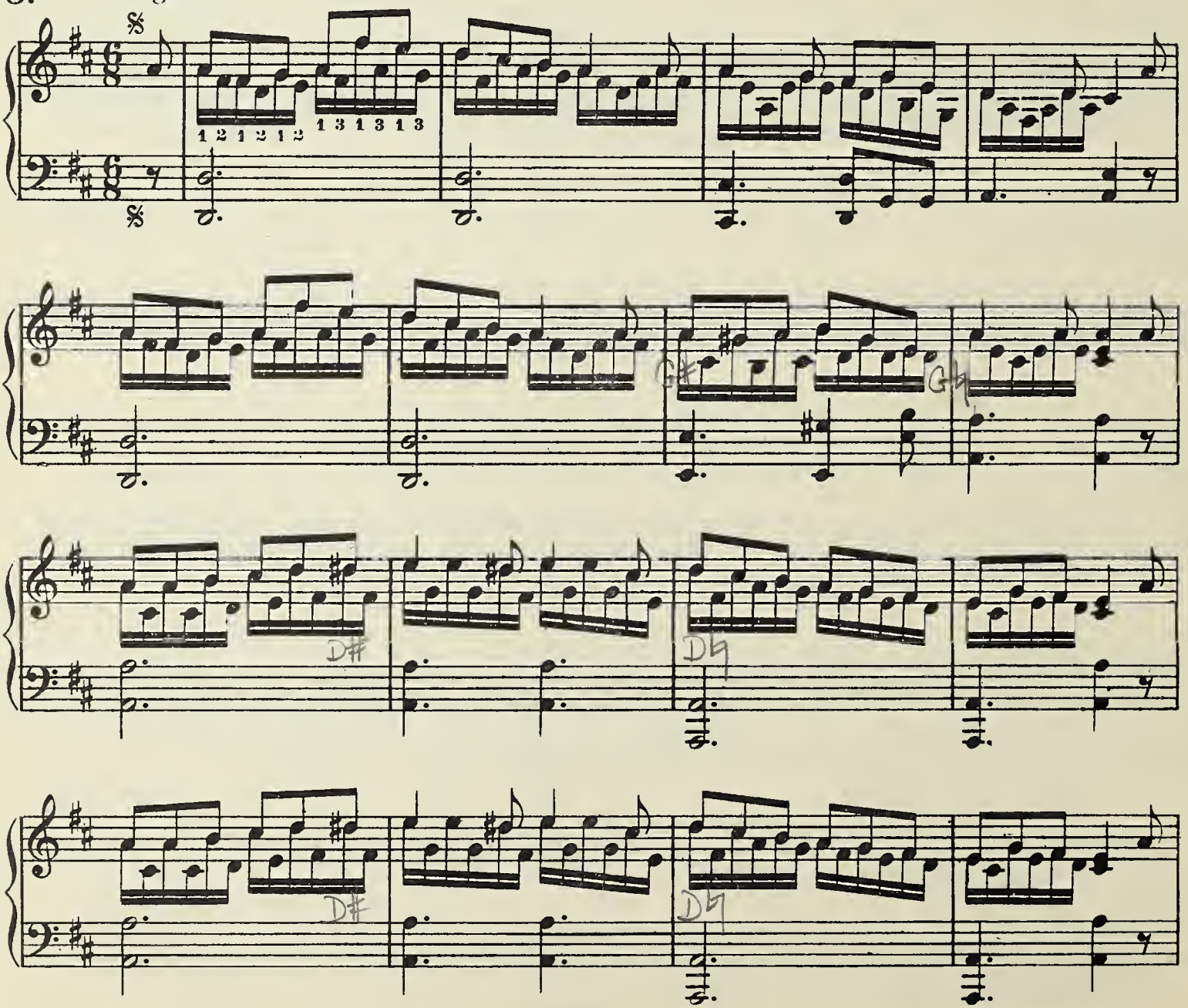
Exercise 8 forms in some respects already a short piece, in which the movement in quavers in the upper system of the right hand ought to mark the melody clearly, whilst the semiquavers, forming only the accompaniment, ought to be played softer.

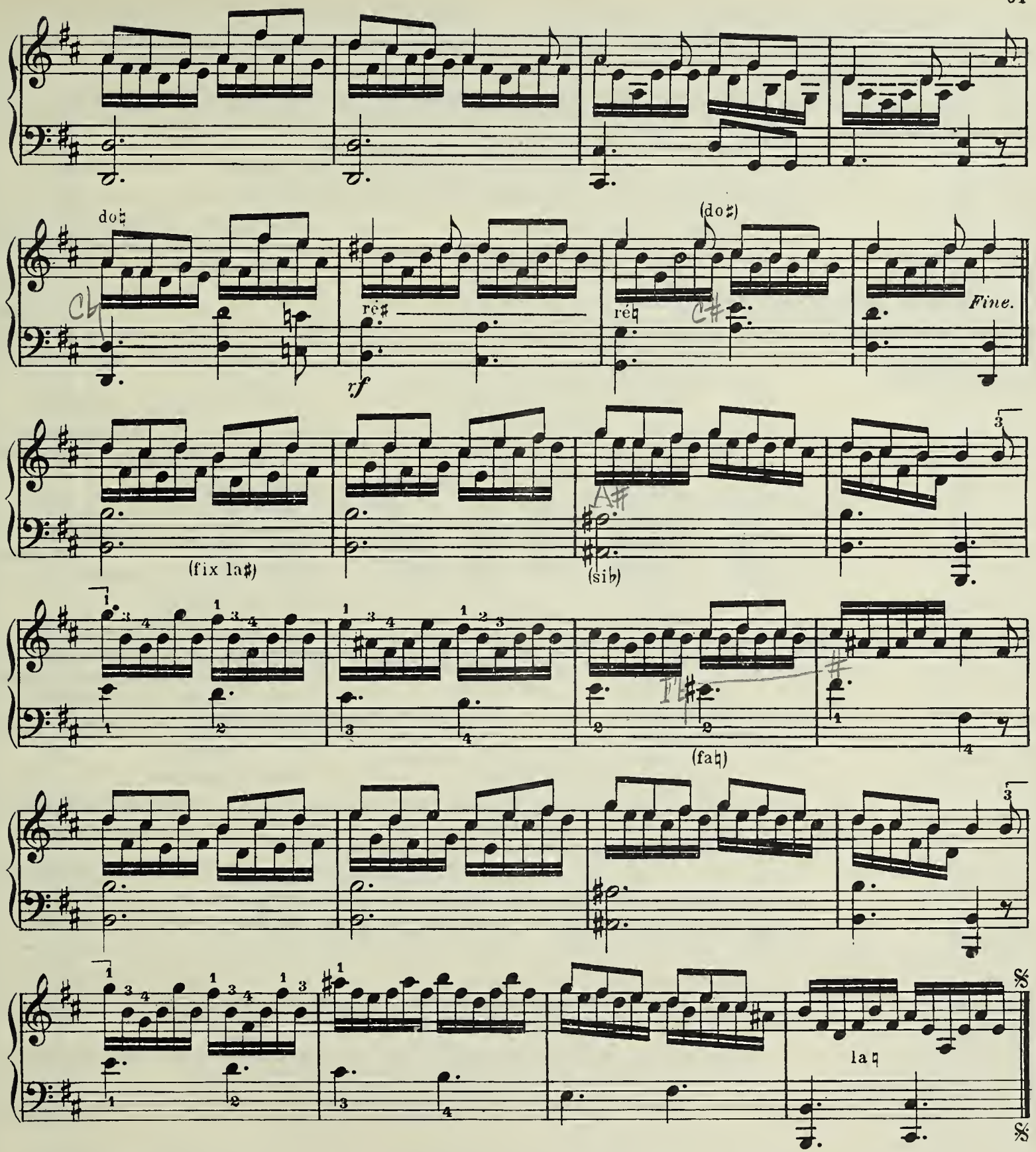
Note. The notes A♯ and E♯ not being ni the common Pedalharp should be struck by taking the enharmonic intervals as follous: B♭ untead of A♯ and F untead of E♯.

Exercice 8 forme déjà un petit morceau dans lequel le mouvement en croches du système superieur de la main droite doit accentuer très distinctement la mélodie; les doubles croches n'y représentent que l'accompagnement, aussi faut-il les traiter plus faiblement.

Observation. Comme il n'y a point de la♯ ni de mi♯ dans la harpe à simple mouvement, il faut prendre ainsi les intervalles enharmoniques indiqués à l'endroit en question: si ♭ au lieu de la♯ et fa au lieu de mi♯.

8. **Allegretto.**





Nach dieser Übung kann sich der Schüler schon an kleinen Stücken versuchen. Ich empfehle zu diesem Zwecke die kleinen Sonaten von Bochsa und Nadermann; ferner kleine Stücke von Alvars „Air arménien" etc.

After this study the student may already venture to play short pieces. For this purpose I recommend the short Sonatas by Bochsa and Nadermann; also short pieces by Alvars „Air arménien" etc.

Après cet exercice, l'élève peut déjà s'essayer à des petits morceaux. Je recommande à cet effet les petites sonates de Bochsa et Nadermann, puis les petites pièces d'Alvars „Air arménien" etc.

Studienwerke für Harfe

Albert Zabel. *Große Methode für Harfe,* vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung. Text: deutsch-englisch-französisch. Teil I, II, III, auch komplett in 1 Band

Alfred Kastner. Op. 11. *50 leichte Übungen für Pedalharfe* in progressiver Reihenfolge. Heft I: Übung 1—25 ohne Pedale. — Heft II: Übung 25—50 mit Pedalen

Edm. Schuëcker. Op. 36. *Sechs Virtuosen-Etüden*

Erprobte Vortragsstücke für Harfe

F. Dizi. Sonate Pastorale

— Grande Sonate. Neue, von Wilhelm Posse revidierte Ausgabe

Kurt Gillmann. Op. 10. Melodie

— Op. 15. Arabeske

— Op. 25. Walzer

Franz Liszt. Liebesträume. Drei Notturnos bearbeitet von Wilhelm Posse

— Consolations. Bearb. v. Wilh. Posse

L. M. Magistretti. *Des Harfenisten Konzert-Programm.* Bearbeitungen alter Meisterstücke

1. Rossi, Mich. Angelo (1620-1660). Andantino Allegro
2. Scarlatti, Domenico (1683-1757). Bourrée
3. Bach, J. S. (1685-1750). Allemande
4. Bach, J. S. (1685-1750). Gavotte
5. Hændel, G. F. (1685-1759). Courante
6. Hændel, G F. (1685-1759). Passacaglia
7. Zipoli, D. (1675-1716). Corrente
8. Daquin, C. (1694-1772). Le coucou
9. Galuppi, B. (1703-1785). Giga
10. Paradisi, P. D. (1710-1792). Toccata

L. M. Magistretti. *Des Harfenisten Konzert-Programm* Bearbeitungen alter Meisterstücke

11. Rolle, J. H. (1718-1785). Allegro Presto
12. Grazioli, G. B. (1755-1820). Moderato

Franz Poenitz. Op. 68. Klänge aus der Alhambra

— Op. 76. Adventklänge. Präludium

Wilhelm Posse. Acht große Konzertetüden

— Variationen üb. den Karneval von Venedig

— Sechs kleine Stücke

Edm. Schuëcker. Op. 28. Legende

L. M. Tedeschi. Op. 31. Marionetta. Humoreske

— Op. 32. Pattuglia Spagnuola

— Op. 47. Chiarafonte.

M. Theumann. Rhapsodie hongroise

Hans Trneček. Op. 7. Schubert-Fantasie

— Op. 43. Moldau. Symphonische Dichtung von Fr. Smetana. Transkription

Gabriel Verdalle. Op. 1. Andante religioso

— Op. 27. Sevillana

— A Capri. Tarantelle

Albert Zabel. Drei große Konzert-Etüden

Ferner erschienen Werke namhafter Komponisten wie

B. Hilse, Alfr. Holy, Walter Huber, Alfr. Kastner, Wilh. Kienzl, Emil Kronke, Alfr. Oelschlegel, C. H. Pillney, Johs. Snoer, Ernst Stahl, R. E. Zingel u. a.

für Harfe solo sowie für Ensemblemusik mit Harfe

Bücher über Harfe

Johs. Snoer. *Die Verwendung der Harfe in modernen Orchesterwerken.* Praktische Anleitung für Komponisten und Dirigenten

Albert Zabel. *Ein Wort an die Herren Komponisten über die praktische Verwendung der Harfe im Orchester* (mit zahlreichen Notenbeispielen)

Verlangen Sie ausführliche Prospekte über Harfenliteratur	*Demandez mes catalogues spéciaux de la littérature de la harpe*	*Ask for special Catalogues of Harp Music*

WILHELM ZIMMERMANN FRANKFURT A.M.
MUSIK-VERLAG ✣ vormals Verlag Jul. Heinr. Zimmermann

ZIMMERMANN-SCHULE

METHODE
FÜR
HARFE

MÉTHODE POUR LA HARPE.

METHOD FOR THE HARP.

VON

ALBERT ZABEL

Teil I No 74 Teil II No 75 Teil III No 76

Komplett No 77

Alle Rechte vorbehalten.

GRUPPE II. GROUP II. GROUPE II.

Fingerübungen.- Accorde in gebrochenen Drei- und Vierklängen.

Diese Übungen erscheinen auf den ersten Blick recht leicht und unscheinbar, sind aber doch sehr ernst zu nehmen und verlangen nichts destoweniger sorgfältiges Studium, denn sie basieren auf ausgleichender **Kraft** der Finger.

Übung 1. Man halte in Übung 1 stets das Prinzip im Auge, nicht das Geringste vom Ton der Saite durch zu schnelles Einsetzen zu vergeuden, daher wähle man zu Anfang immer ein mässiges Tempo.

Exercises for the fingers.- Chords in broken thirds and vibration.

At a first glance these exercises seem very easy and insignificant; yet they must be taken very seriously and require a very careful study because they are based on equalising strength of the fingers.

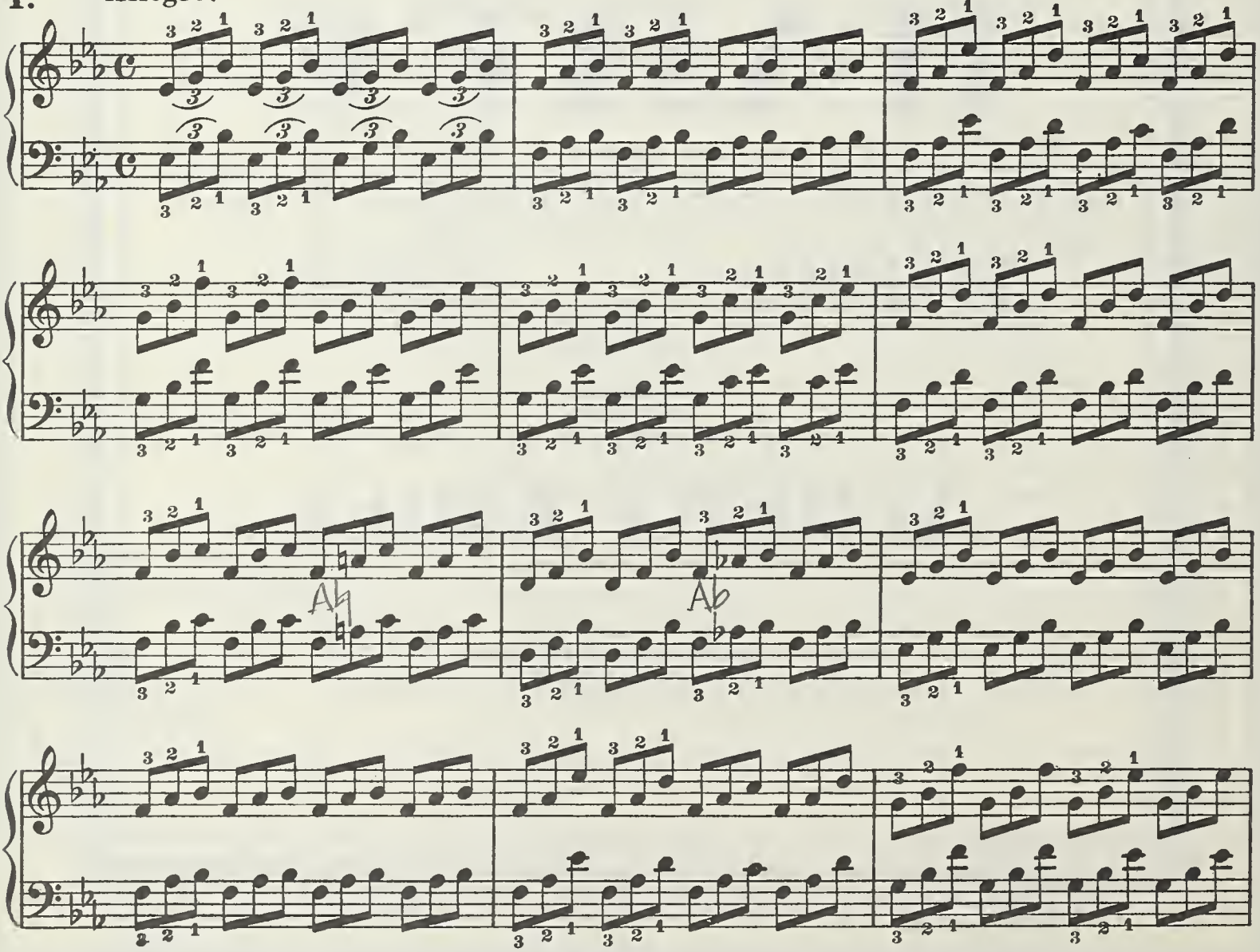
Exercise 1. In this exercise always keep the principle in view not to squouder one jot of the sound of the strings by too hasty starting; choose therefore at the beginning always a modcrate time.

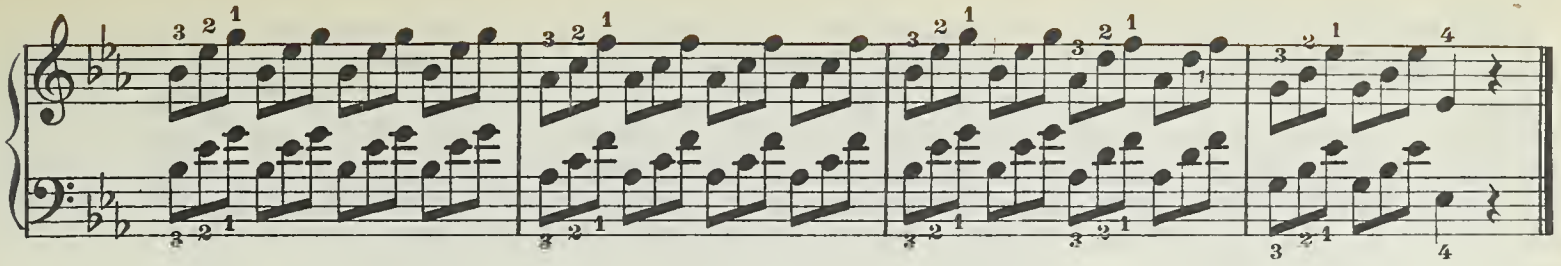
Exercices de doigté.- Accords brisés de trois et quatre notes.

Au premier coup d'oeil, ces exercices semblent très faciles et insignifiants, mais il faut les prendre au serieux, car ils demandent une étude attentive parce qu'ils doivent amener l'égalité parfaite des doigts.

Exercice 1. Il ne faut jamais oublier à l'exercice 1 cet important principe de ne rien perdre du son de la corde par une trop rapide préparation; aussi prend-on toujours un mouvement modéré au commencement.

1. Allegro.





Übung 2. In dieser Übung wird man noch vorsichtiger mit dem Einsetzen der Finger sein müssen, um den Ton voll ausklingen zu lassen.

Diese Übung soll möglichst schnell und mit grossem Ton gespielt werden; auch soll man die Melodie hervorheben.

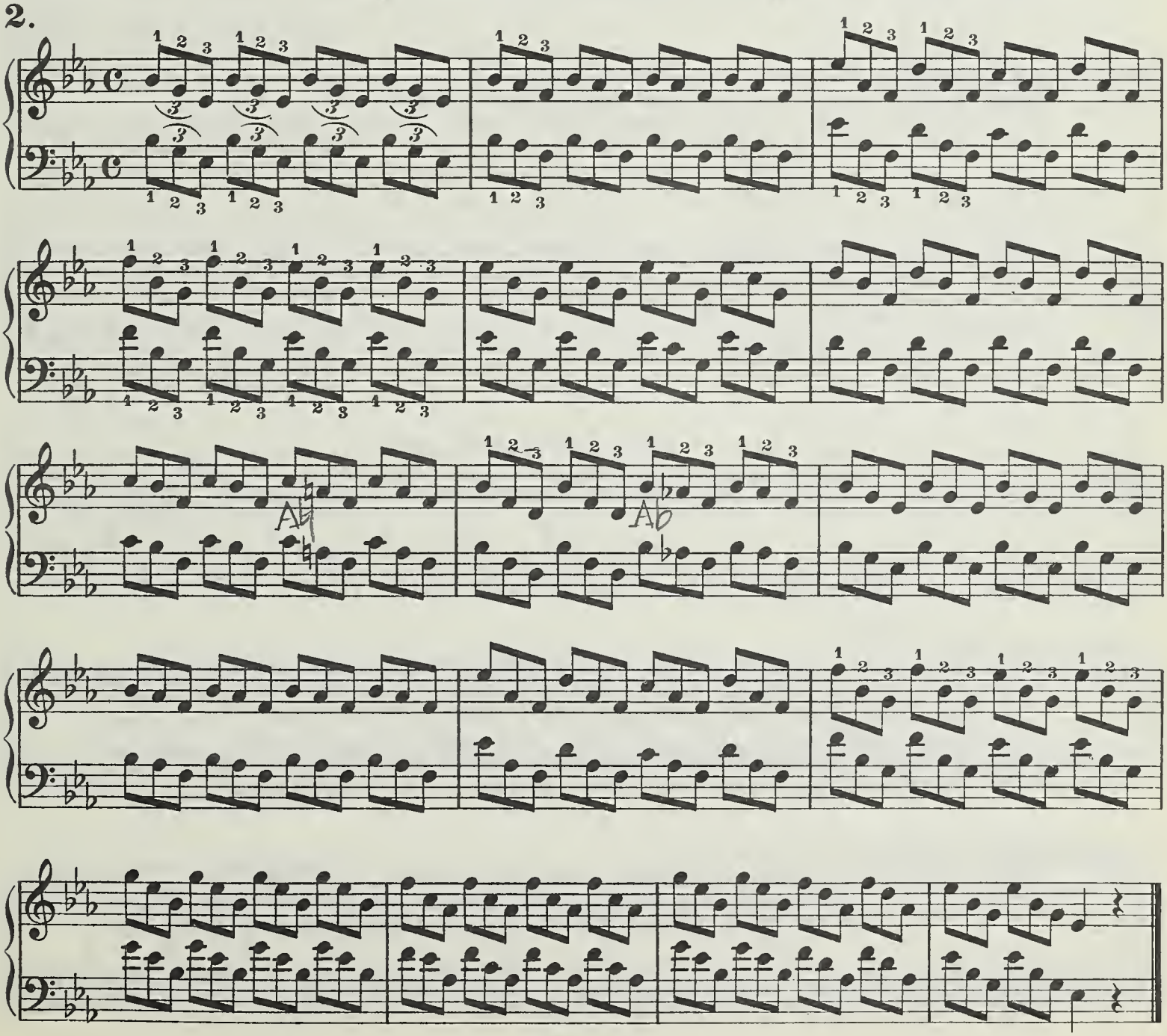
Exercise 2. In this exercise it is necessary to be still more careful with the placing of the fingers so as to let the tone sound out fully.

This exercise must be played as quickly as possible and with full quality of tone; the melody must be well marked.

Exercice 2. Il faut encore prendre plus de précautions à la préparation des doigts pour l'exercice 2 afin que le son résonne pleinement jusqu'au bout.

Cet exercice doit se jouer aussi rapidement et avec un son aussi ample que possible; il faut aussi faire ressortir la mélodie.

2.



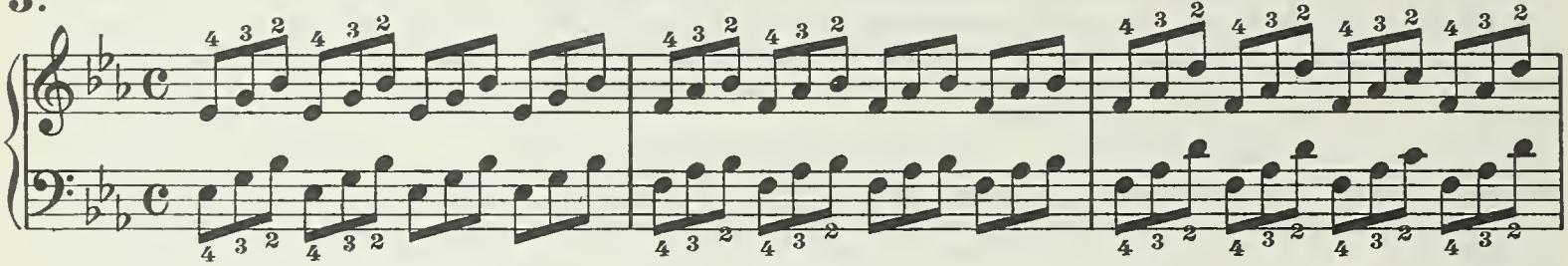
Übung 3 ist dieselbe wie Übung 1, nur mit anderem Fingersatz.

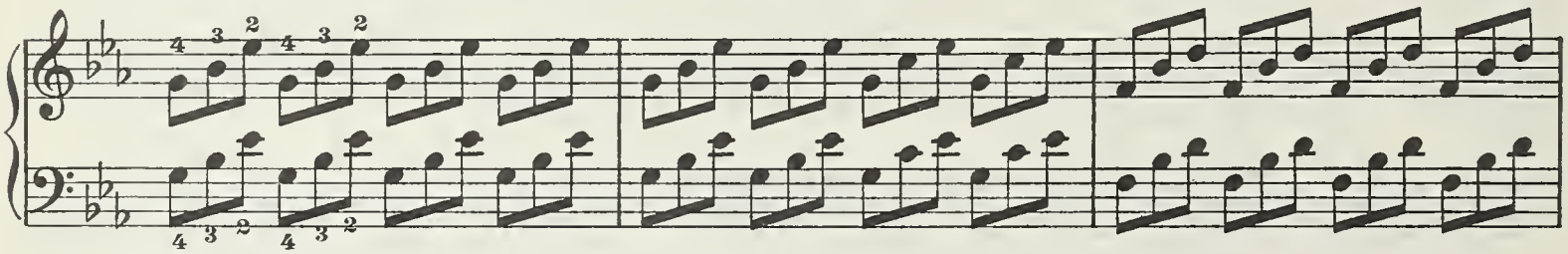
Der Daumen kommt nicht in Tätigkeit; um so wichtiger ist die Egalität der anderen Finger. Man markiere beim Hinaufspielen den vierten und beim Zurückspielen den zweiten Finger.

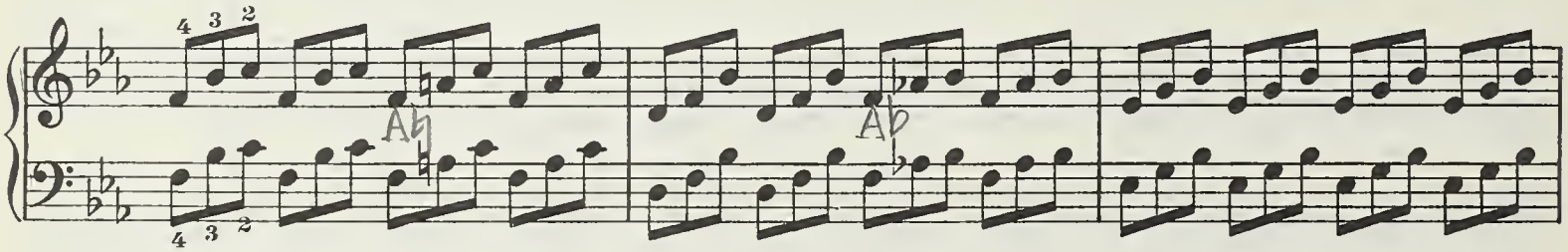
Exercise 3 is the same as Exercise 1, only with different fingering. The thumb does not come into play at all, and therefore the equality of the other fingers becomes all the more important. In sliding upward put the accent on the third finger and in sliding downward on the second.

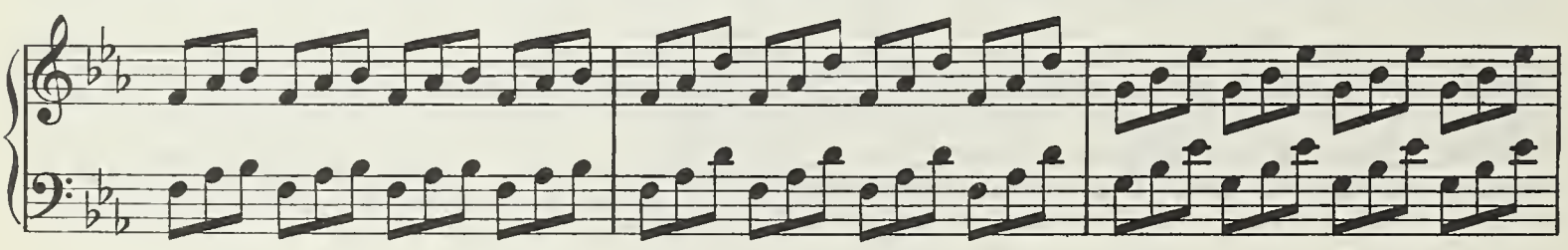
Exercice 3 est le même que l'exercice 1, mais avec un autre doigté. Le pouce n'entre point en action, ce qui rend encore plus importante l'égalité des autres doigts. On marquera le quatrième doigt en montant et le deuxième doigt en descendant.

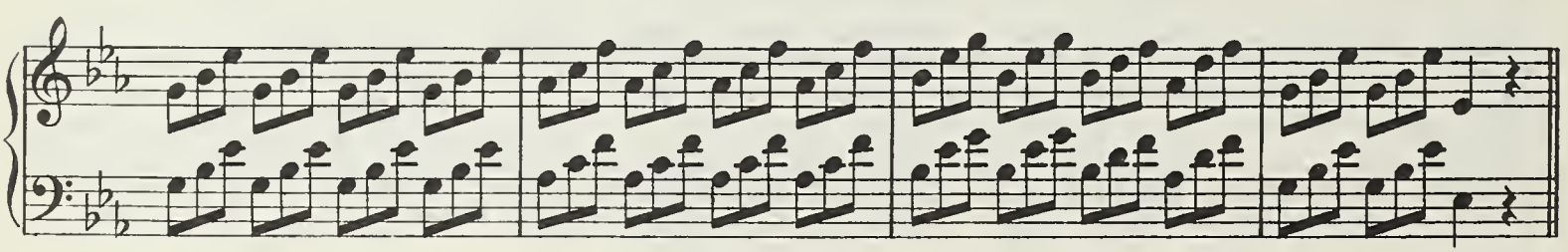
3.



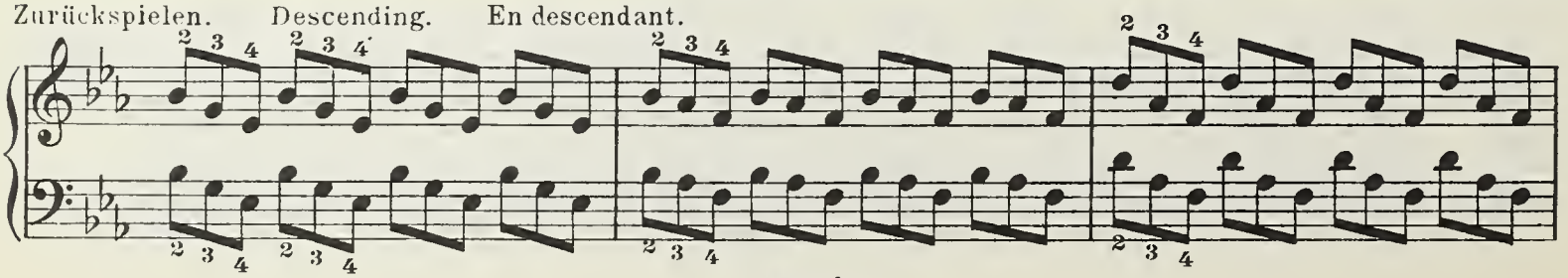


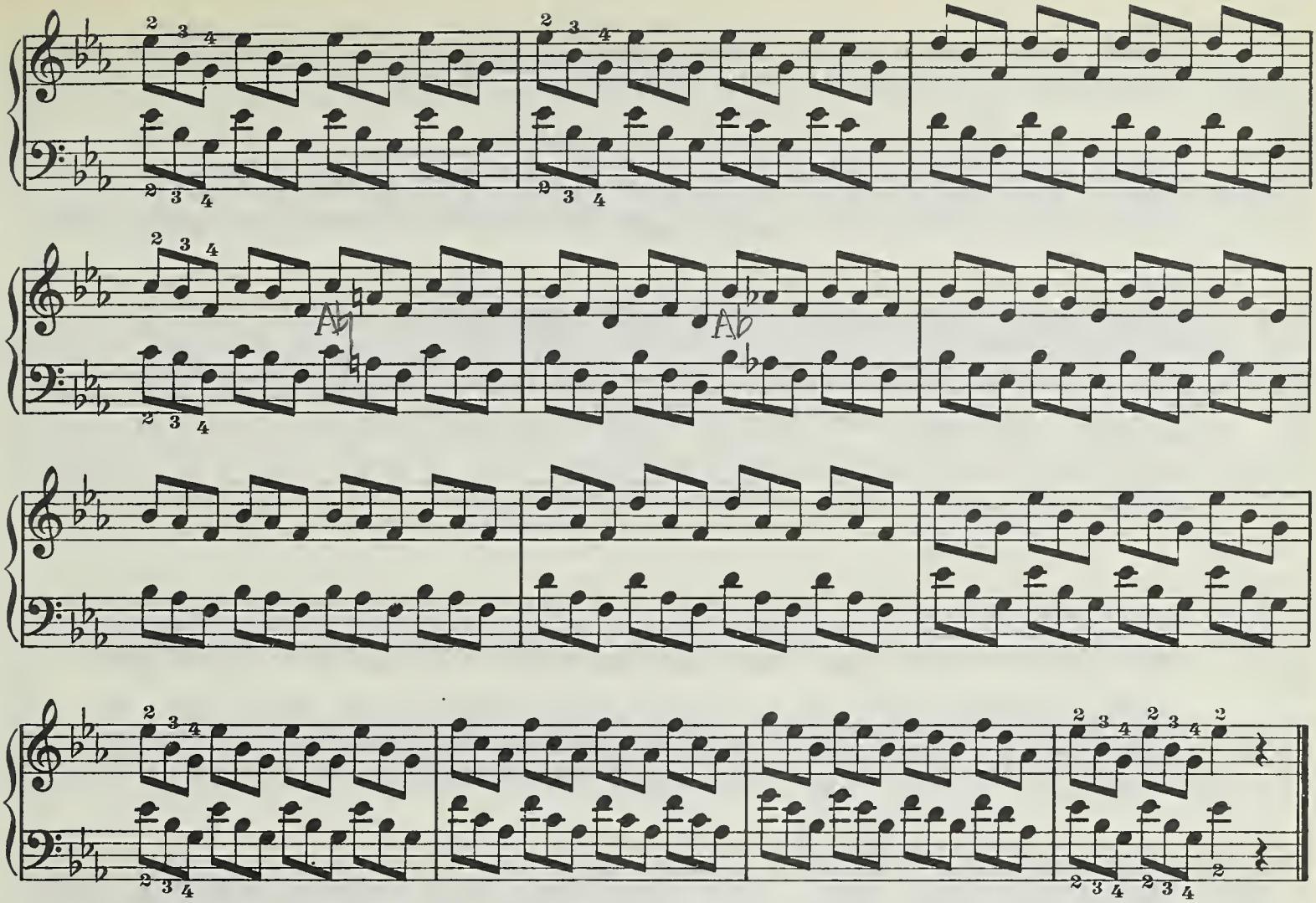






Zurückspielen. Descending. En descendant.



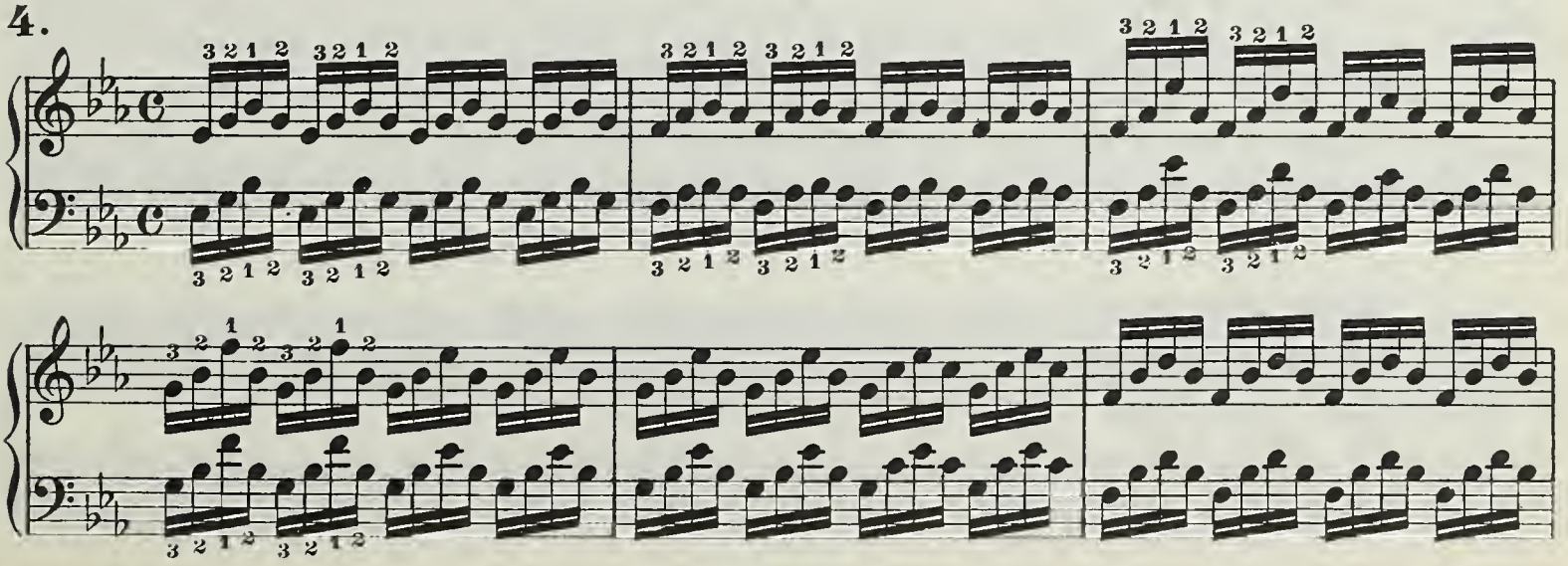


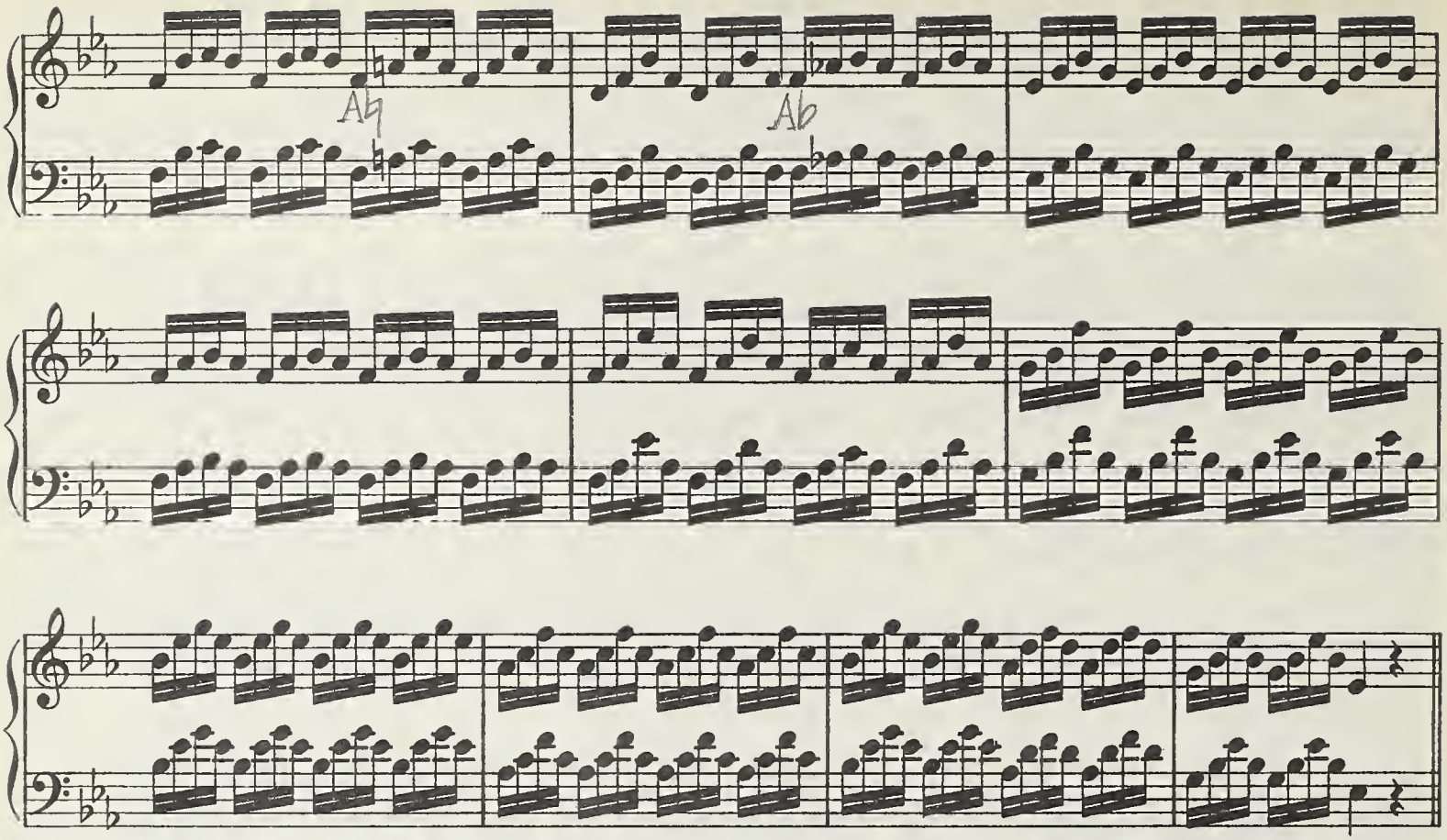
Übung 4 nimmt im Grunde an denselben Prinzipien teil, d. h. die Finger sollen nicht zu schnell einsetzen, um die Töne fortklingen zu lassen. Es ist das immer derselbe Grundsatz, welcher sich wie ein roter Faden durch mein ganzes Werk hinzieht, nämlich: schöne, volle Töne zu erzeugen.

Exercise 4 shares the rules we have laid down so far, viz: the fingers must not be put down too hastily, so that the strings may sound out; this is in fact the fundamental principle which winds itself like a red thread through the whole of my Method; viz: the creating of a beautiful, rich tone.

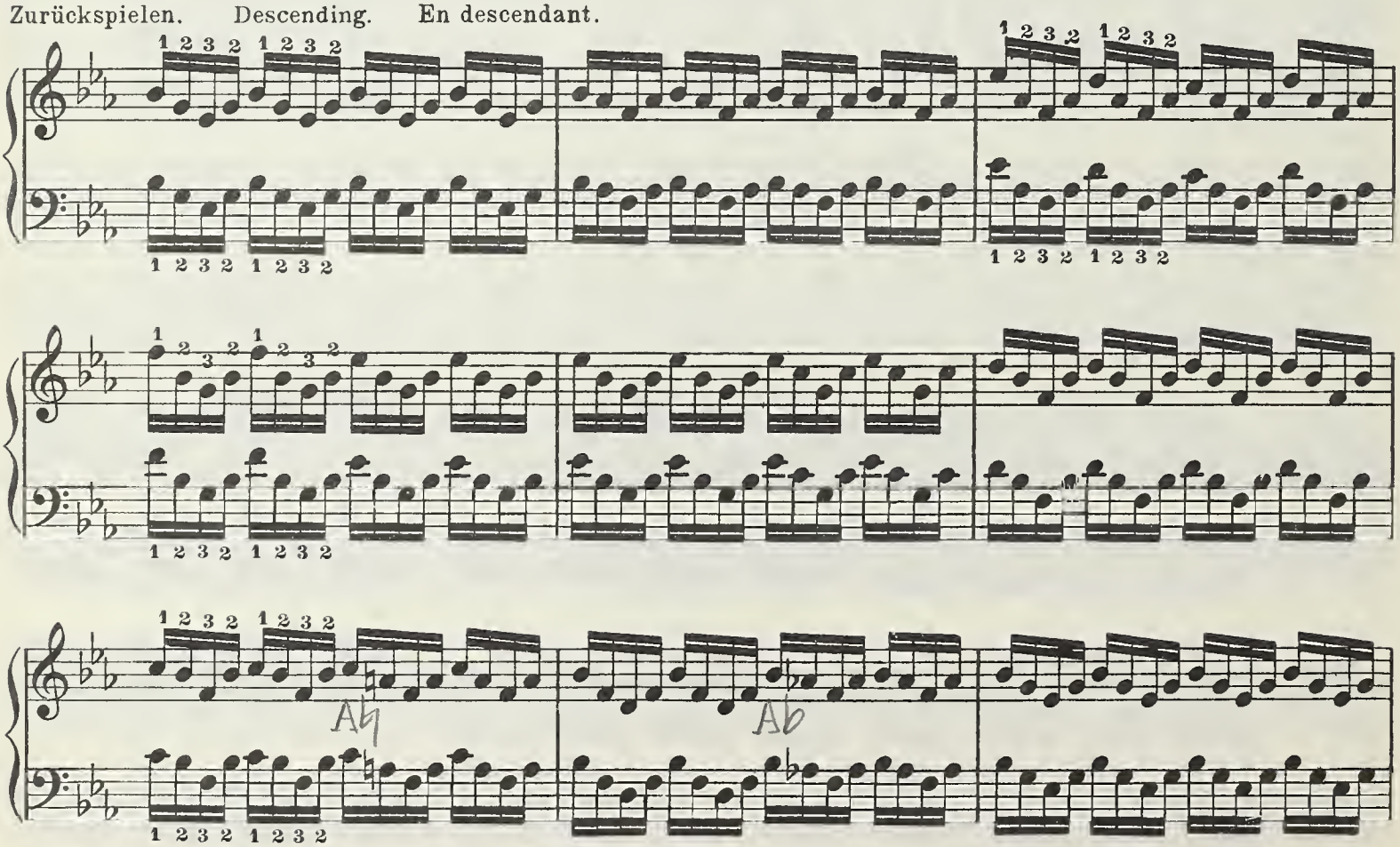
Exercice 4 présente les mêmes règles, c'est-à-dire qu'il ne faut pas préparer trop tôt les doigts afin que les sons puissent résonner jusqu'au bout, car le principe fondamental qui se déroule comme un fil conducteur à travers mon ouvrage tout entier, est de produire de beaux sons bien pleins.

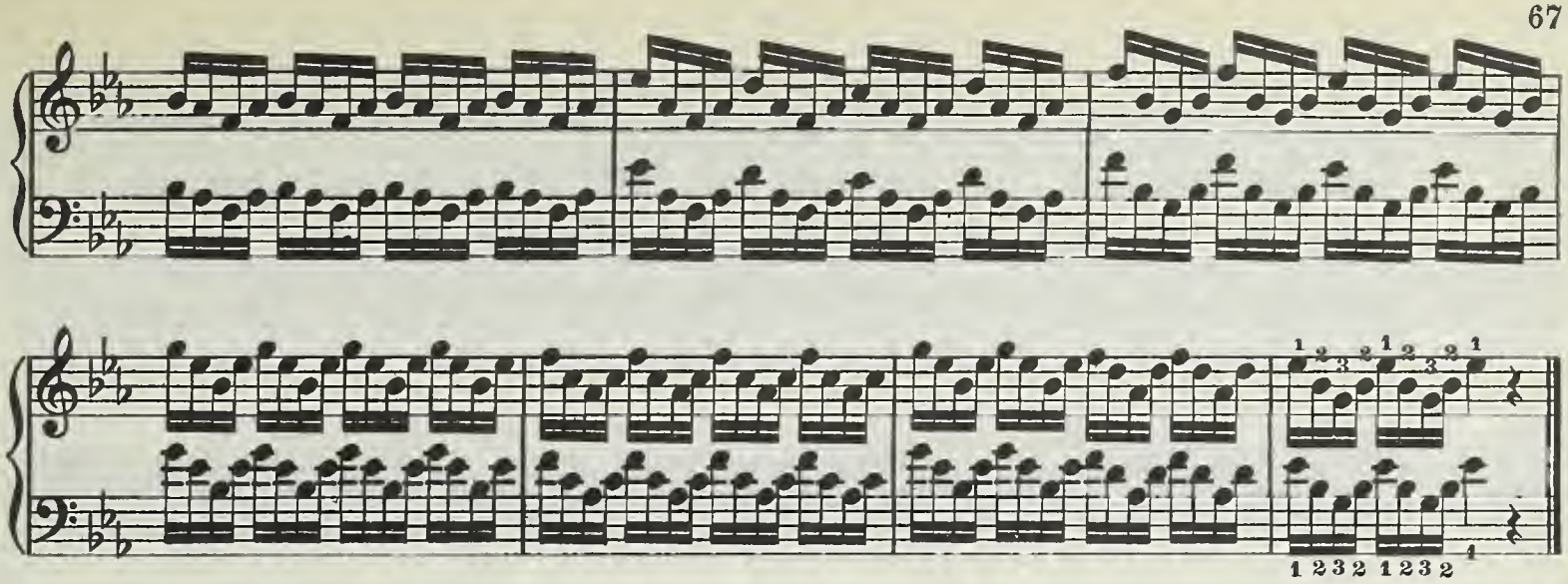
4.





Zurückspielen. Descending. En descendant.



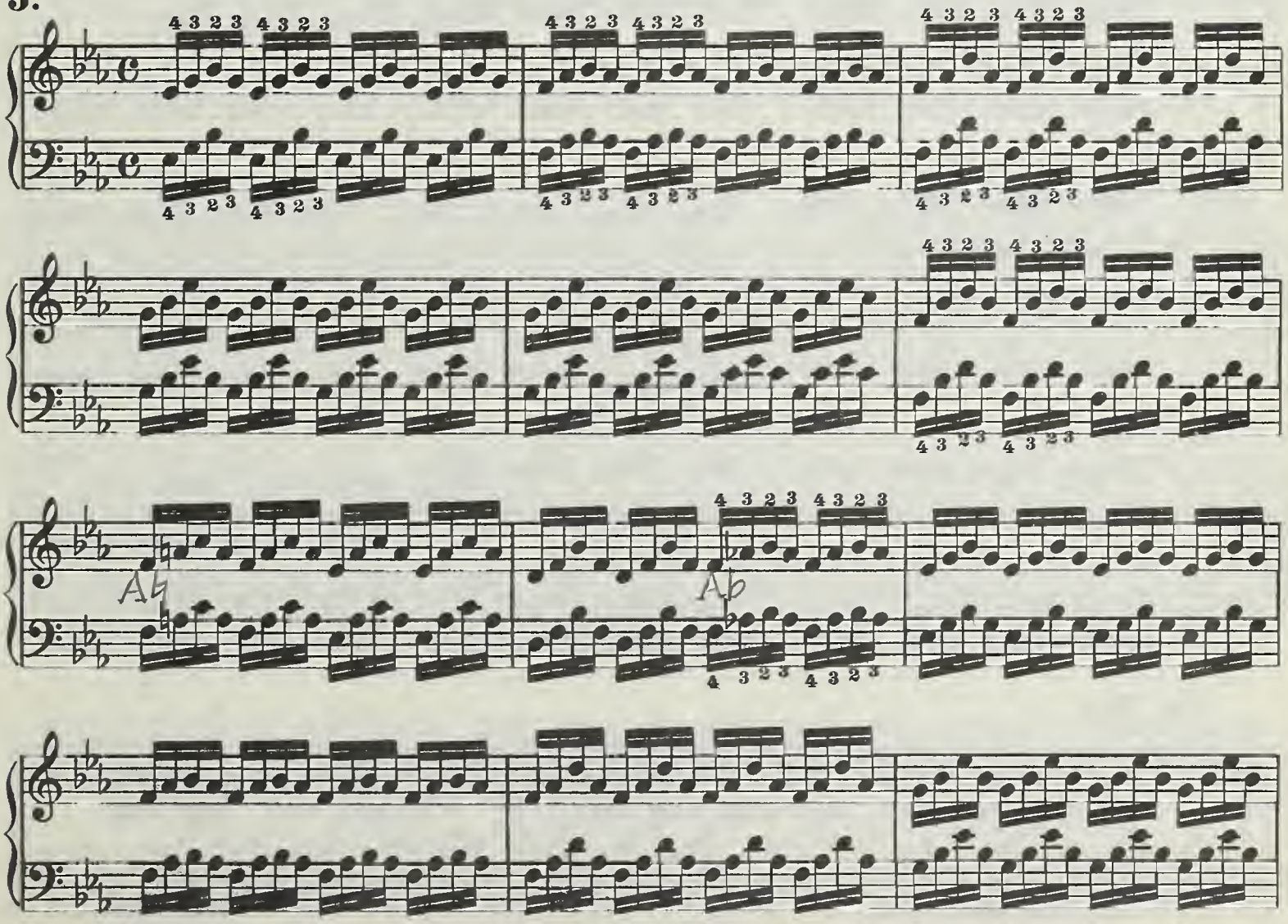


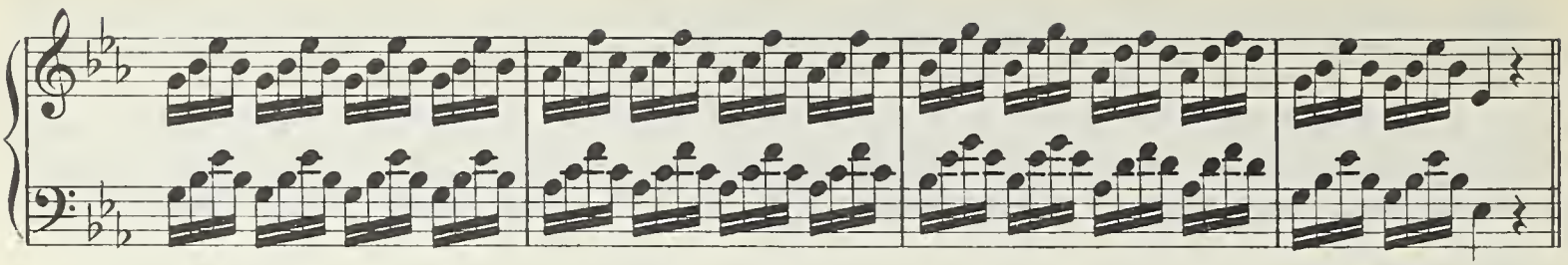
Übung 5 ist dieselbe als Übung 4, nur mit dem Unterschiede, dass sie wie Übung 3, zur grösseren Selbständigkeit des dritten und vierten Fingers ohne Daumen gespielt wird.

Exercise 5 is the same as exercise 4, only with this difference that like exercise 3 it gets played without the thumb, with a view of increasing the independence of the second and the third finger.

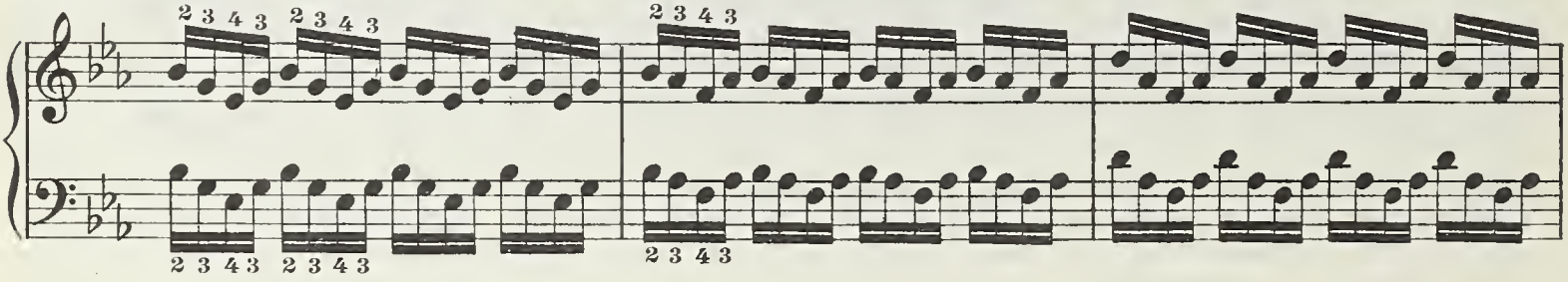
Exercice 5 est le même que l'exercice 4, mais il se joue sans pouce comme l'exercice 3 pour donner plus d'indépendance au troisième et au quatrième doigt.

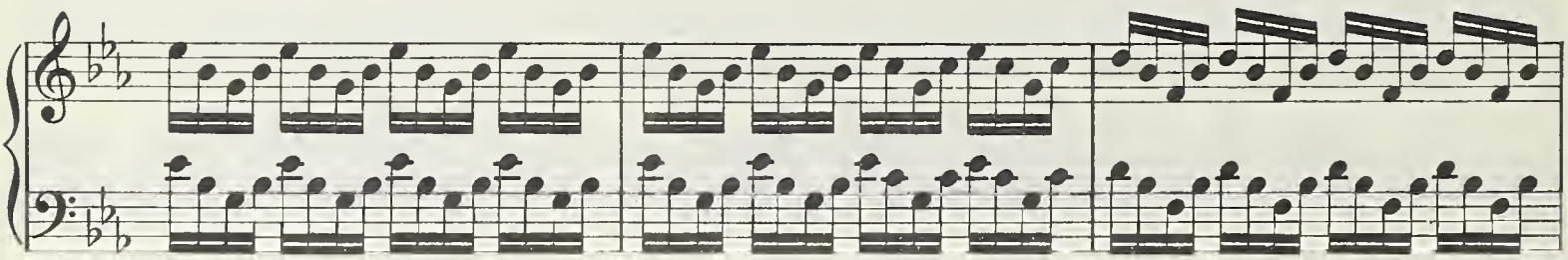
5.

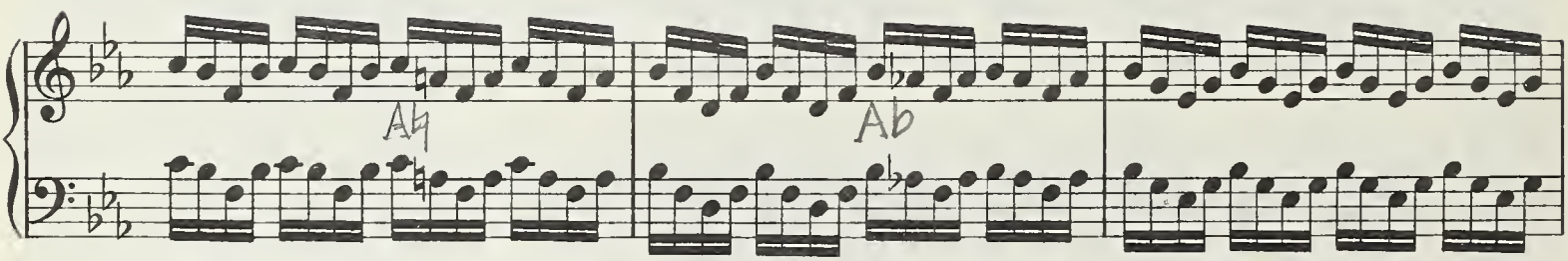


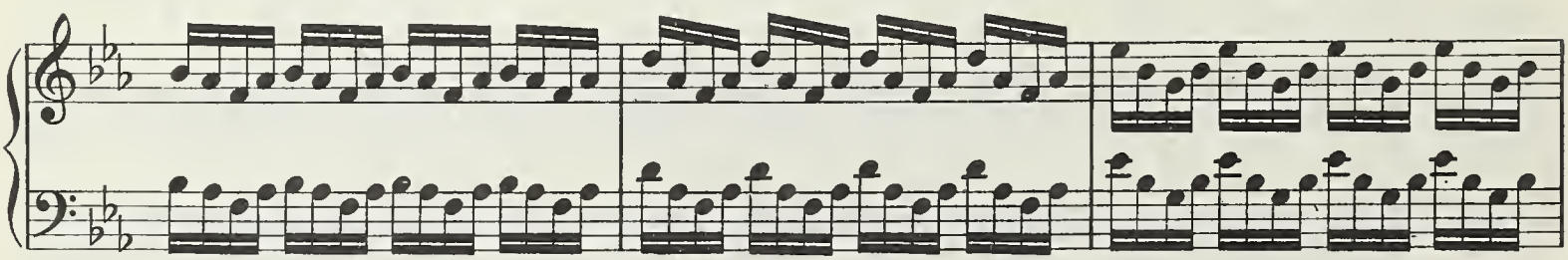


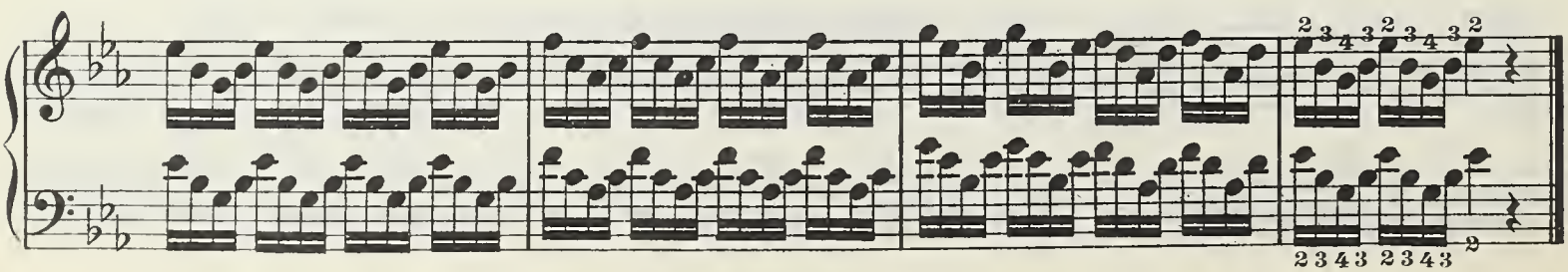
Zurückspielen. Descending. En descendant.









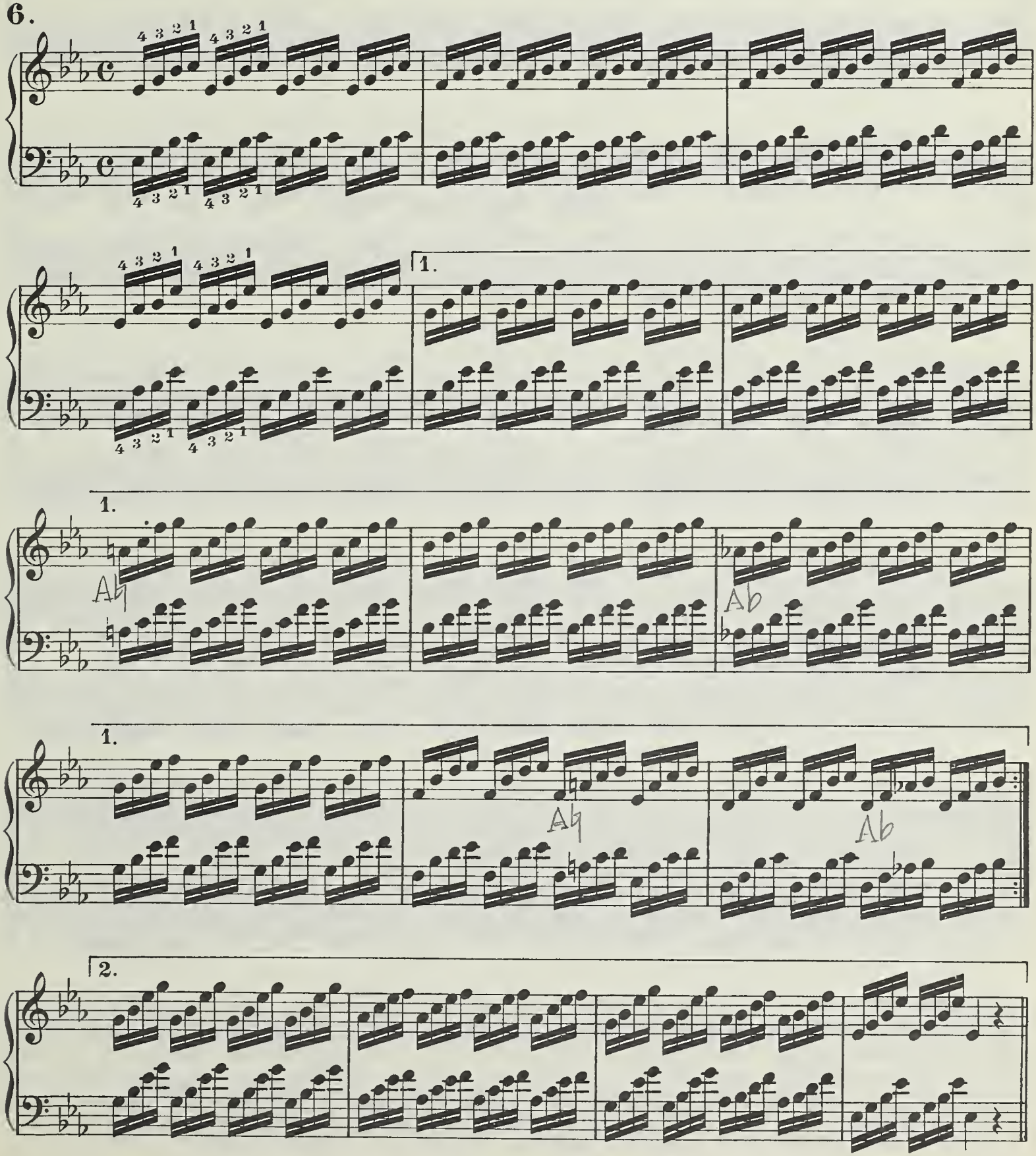


Übung 6. In Übung 6 markiere man beim Hinaufspielen den vierten und beim Zurückspielen den ersten Finger.

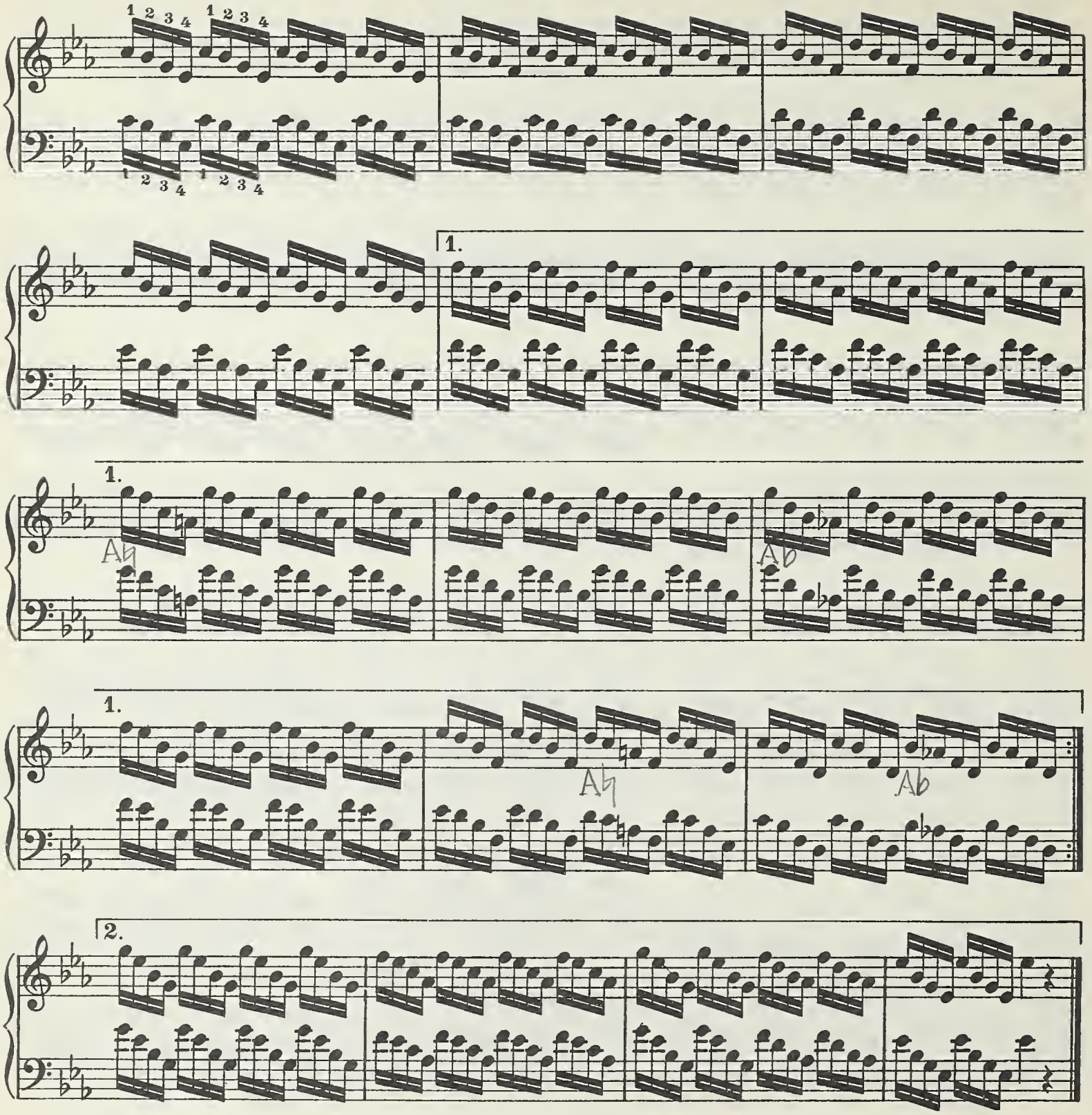
Exercise 6. In exercise 6 put the accent on the third finger in sliding upward and on the thumb in sliding backward.

Exercice 6. Marquer le quatrième doigt en montant et le premier en descendant.

6.



Zurückspielen. Descending. En descendant.

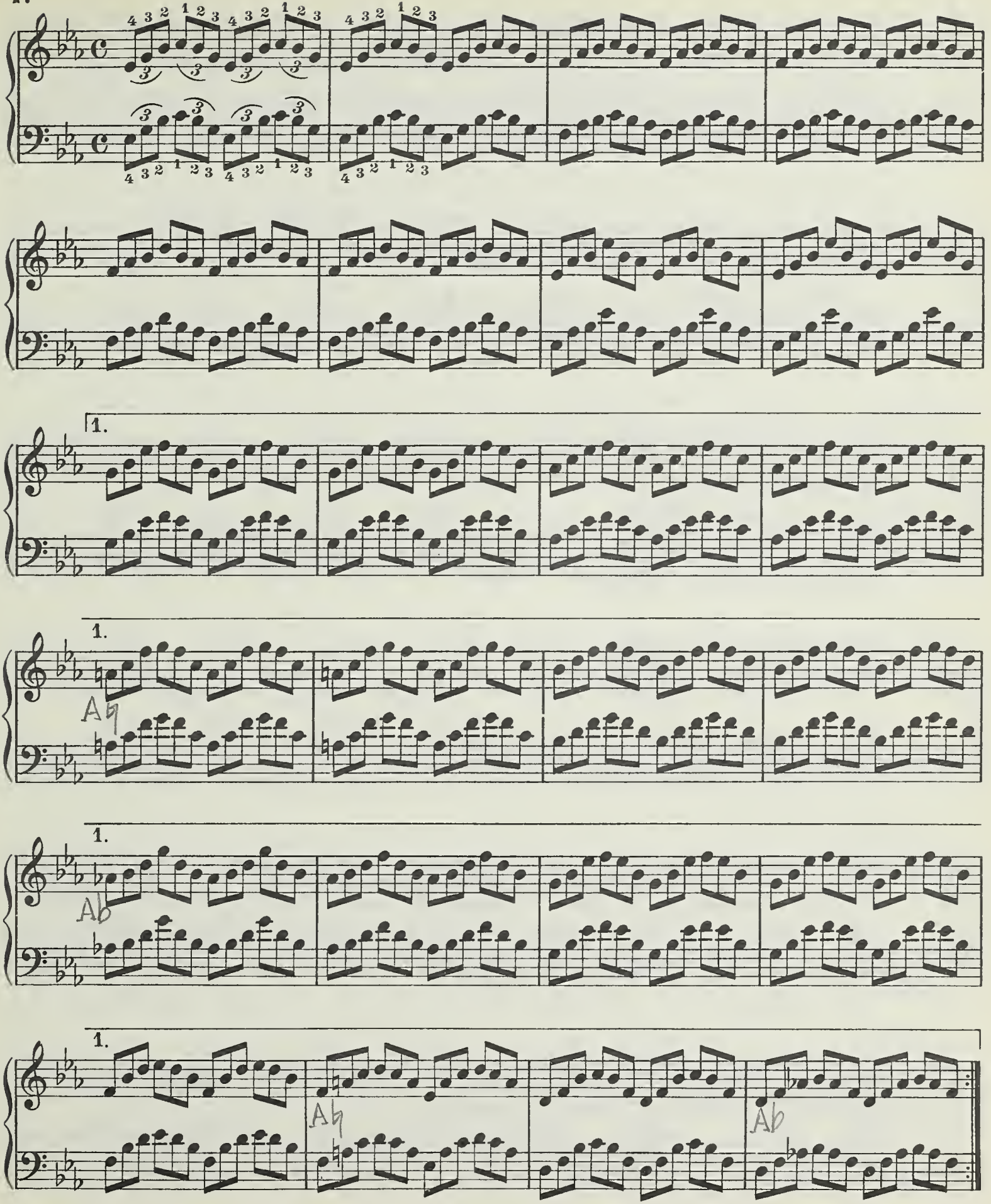


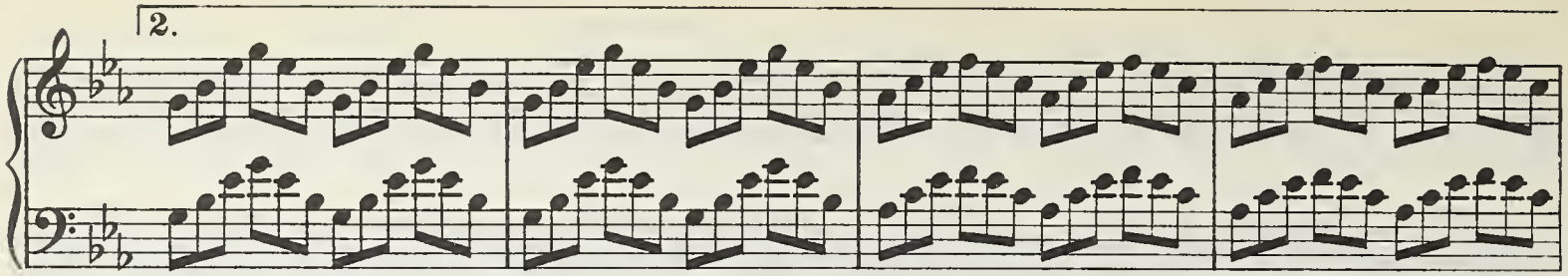
Übung 7. In Übung 7 wird gleichfalls beim Hinaufspielen der vierte und beim Zurückspielen der erste Finger markiert. Beim 3/4 Takt spiele und markiere man, wie es in den Noten angegeben ist.

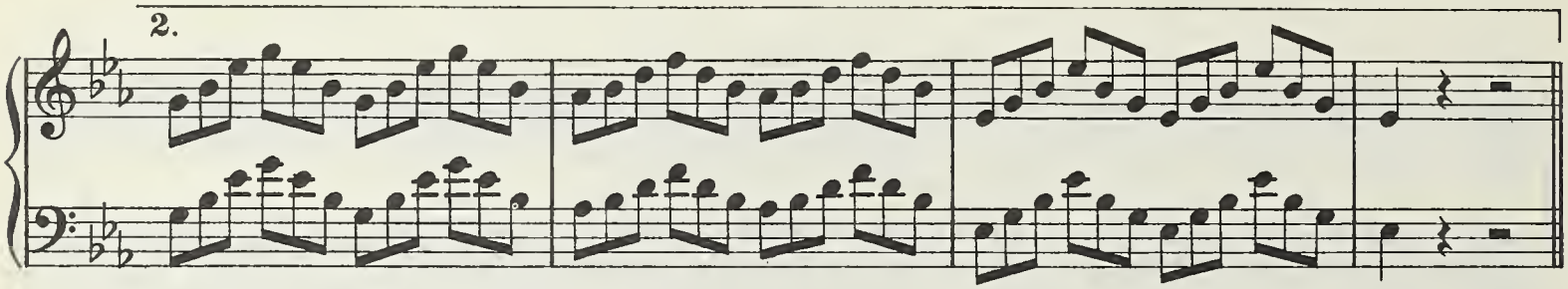
Exercise 7. In exercise 7 the accent is also put on the third finger in sliding upward and on the thumb in sliding downward. In the time of 3/4 play and accentuate as indicated in the notes.

Exercice 7. Dans l'exercice 7, on accentue également le 4e doigt en montant et le 1er en descendant. A la mesure à 3 temps, on joue et accentue suivant les indications données.

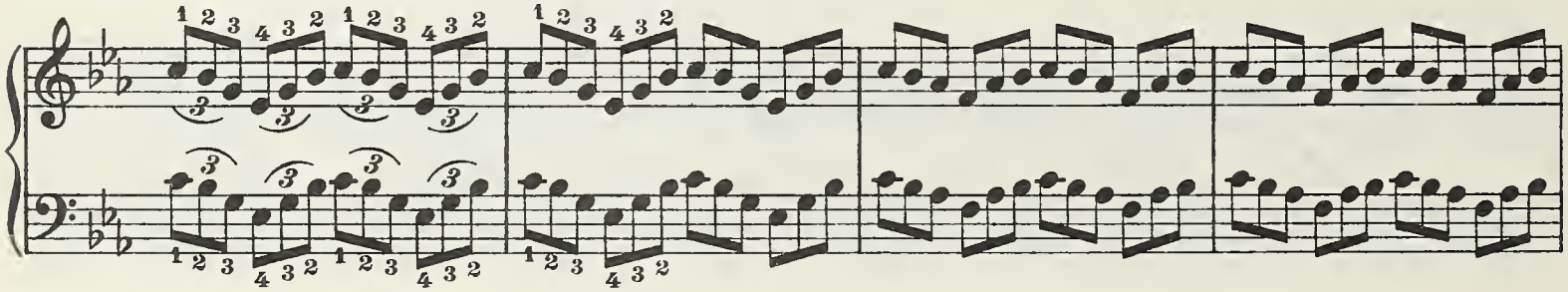
7.

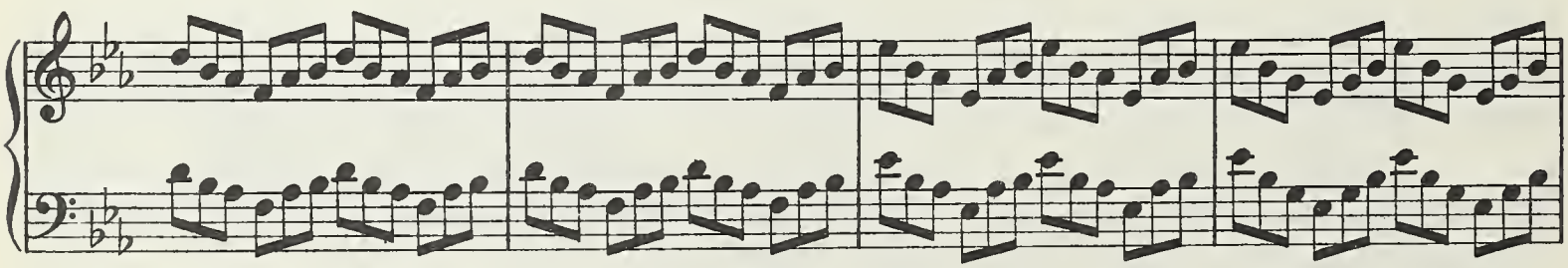


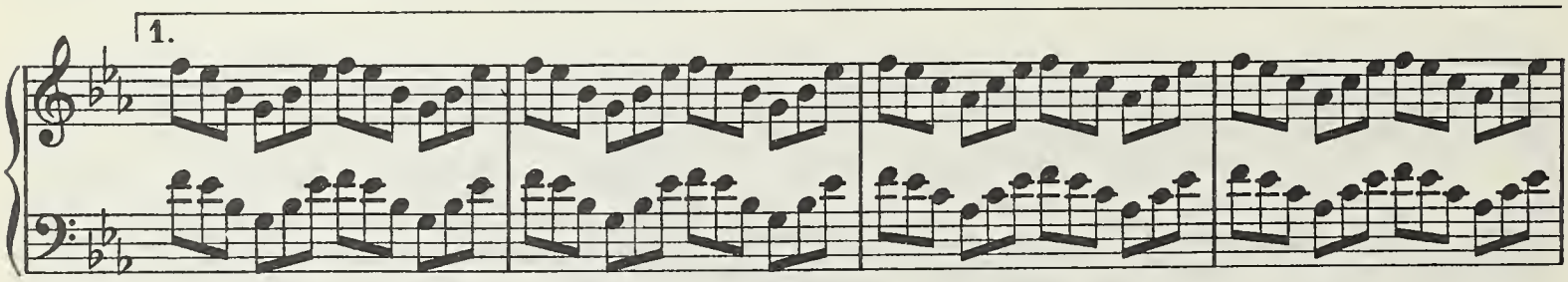


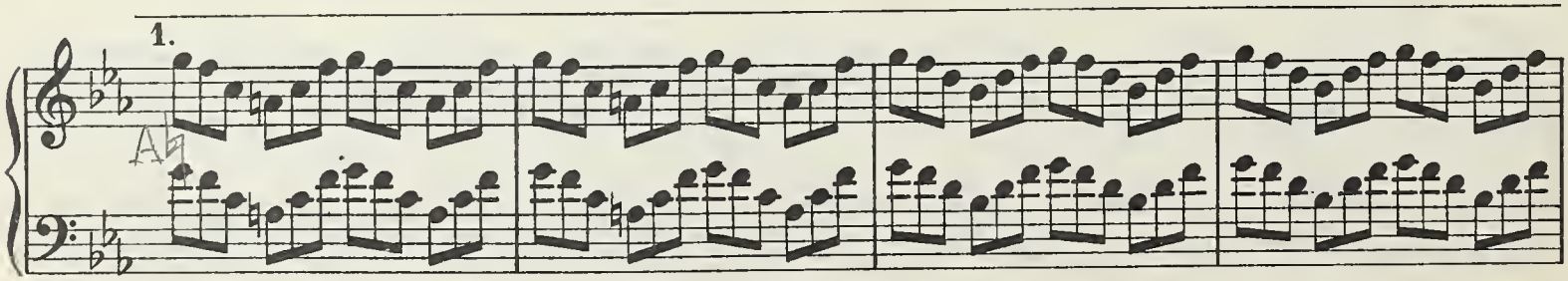


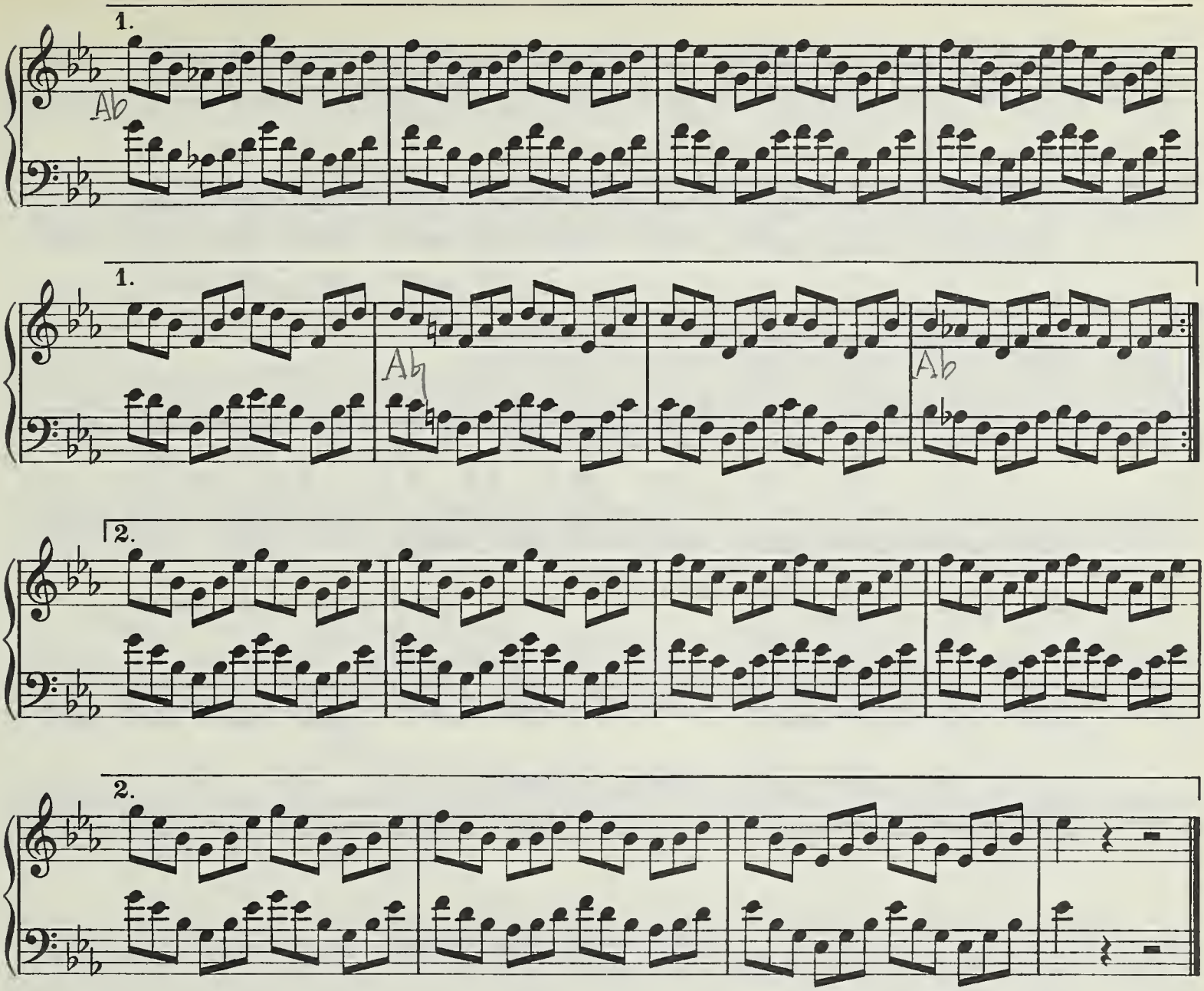
Zurückspielen. Descending. En descendant.











Übung 7 soll in der angegebenen Weise (also in Triolen) ausgeführt werden; beim Hinaufspielen kommt der Accent auf den 4. Finger.

Ferner soll diese Übung im 3/4Takt gespielt werden; der Accent kommt beim Hinaufspielen auf den 4. und 2. Finger, hingegen beim Zurückspielen auf den 1. und 3. Finger; z.B.

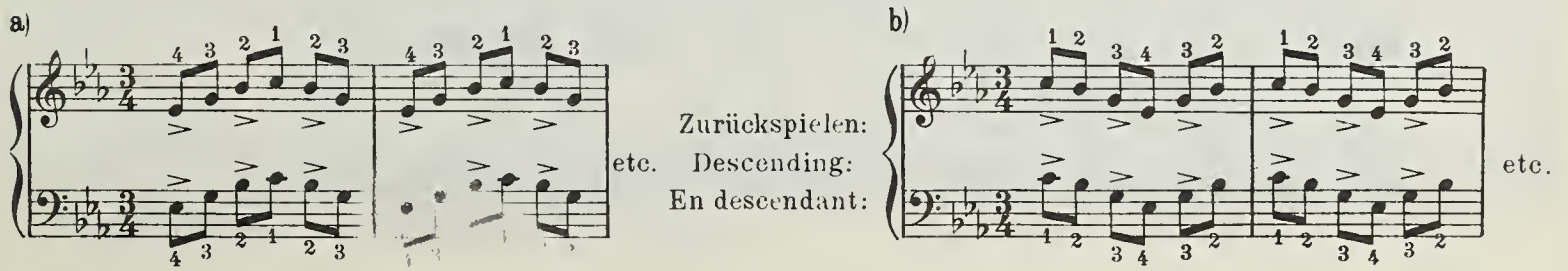
Exercise 7 must be played as shown above (viz: in triplets); in ascending the accent must be put on the third finger.

Then the same exercise must be executed in the measure of 3/4; in ascending on the third and the first, but in descending on the second finger and the thumb; for ex.

L'exercice 7 doit se jouer de la manière indiquée (en triolets), avec l'accent sur le 4e doigt en montant.

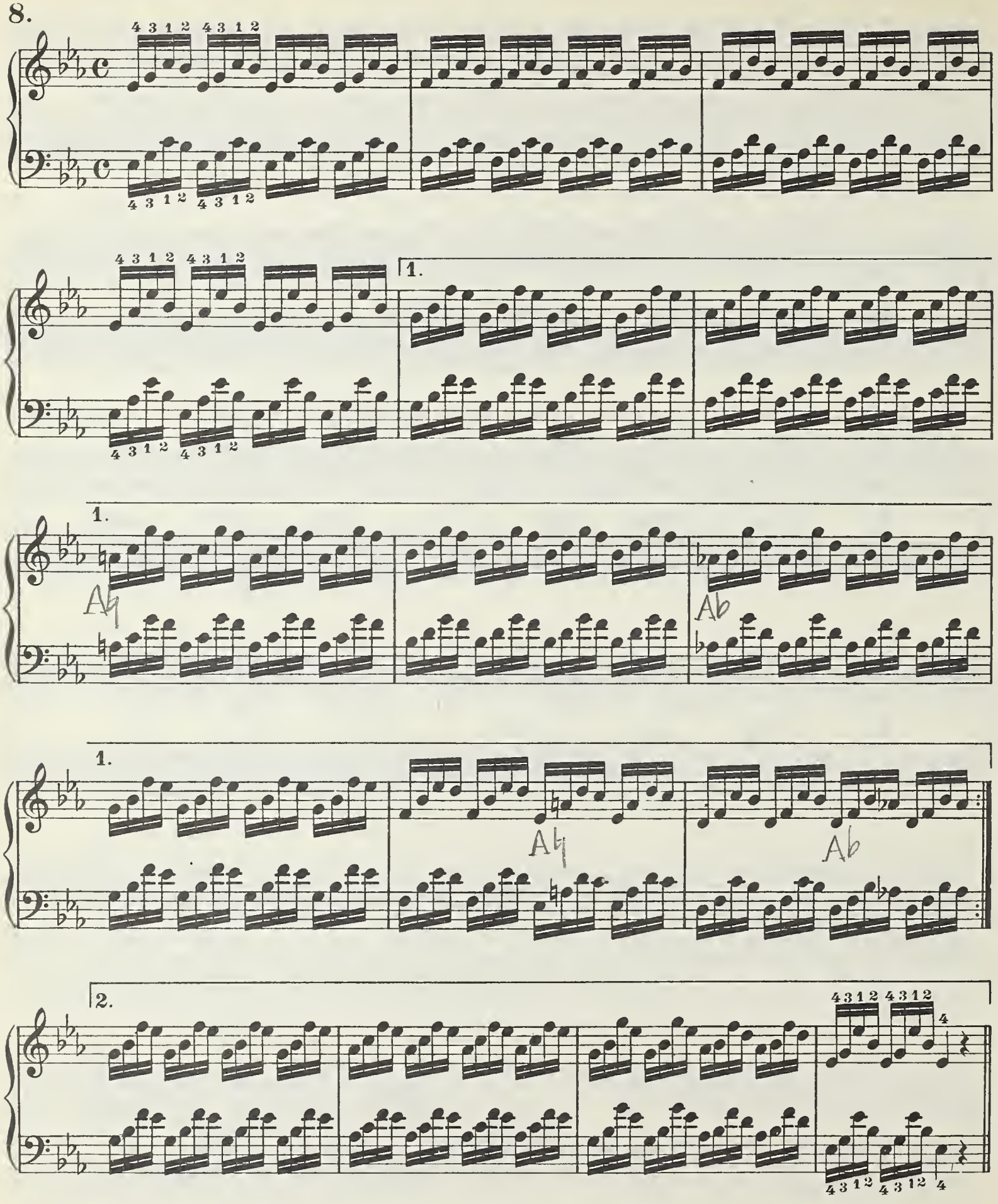
On le jouera ensuite à 3 temps avec l'accent sur le 4e et le 2e doigt en montant et sur le 1er et le 3e doigt en descendant.

Par exemple:

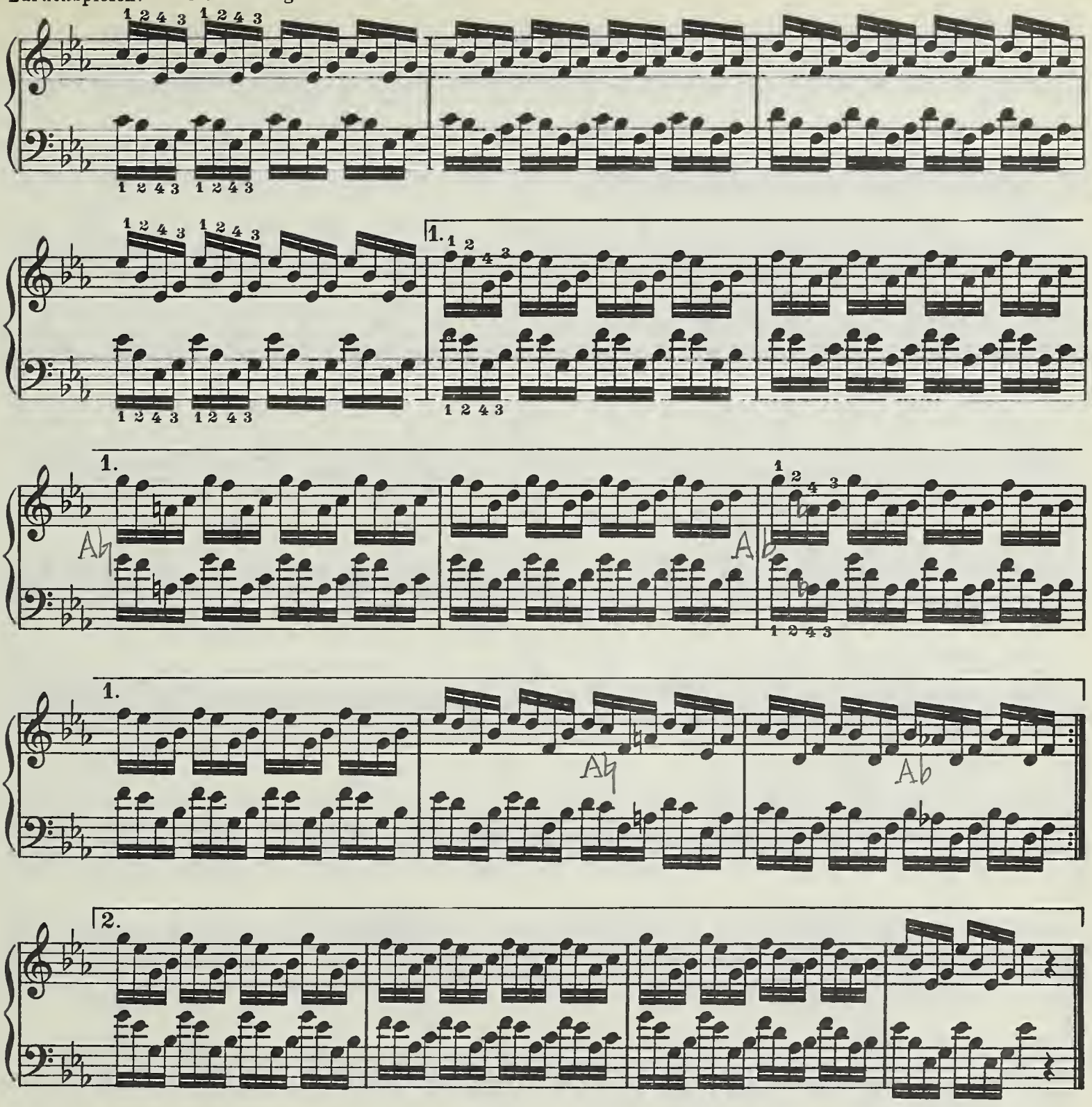


Übung 8. Exercise 8. Exercice 8.

8.



Zurückspielen. Descending. En descendant.



Mit Übung 8 schliesst die zweite Gruppe und wir wenden uns nun wieder den Übungen von Bochsa zu, welche mit den Gruppen immer Hand in Hand gehen, so dass uns die Resultate der beiden Faktoren befähigen werden, nunmehr vorgeschrittenere und schwierigere Stücke zu spielen.

The second group finishes with exercise 8 and we return now to the studies by Bochsa which always go hand in hand with the groups, so that the results of these two factors will enable as to play now the more advanced and difficult pieces.

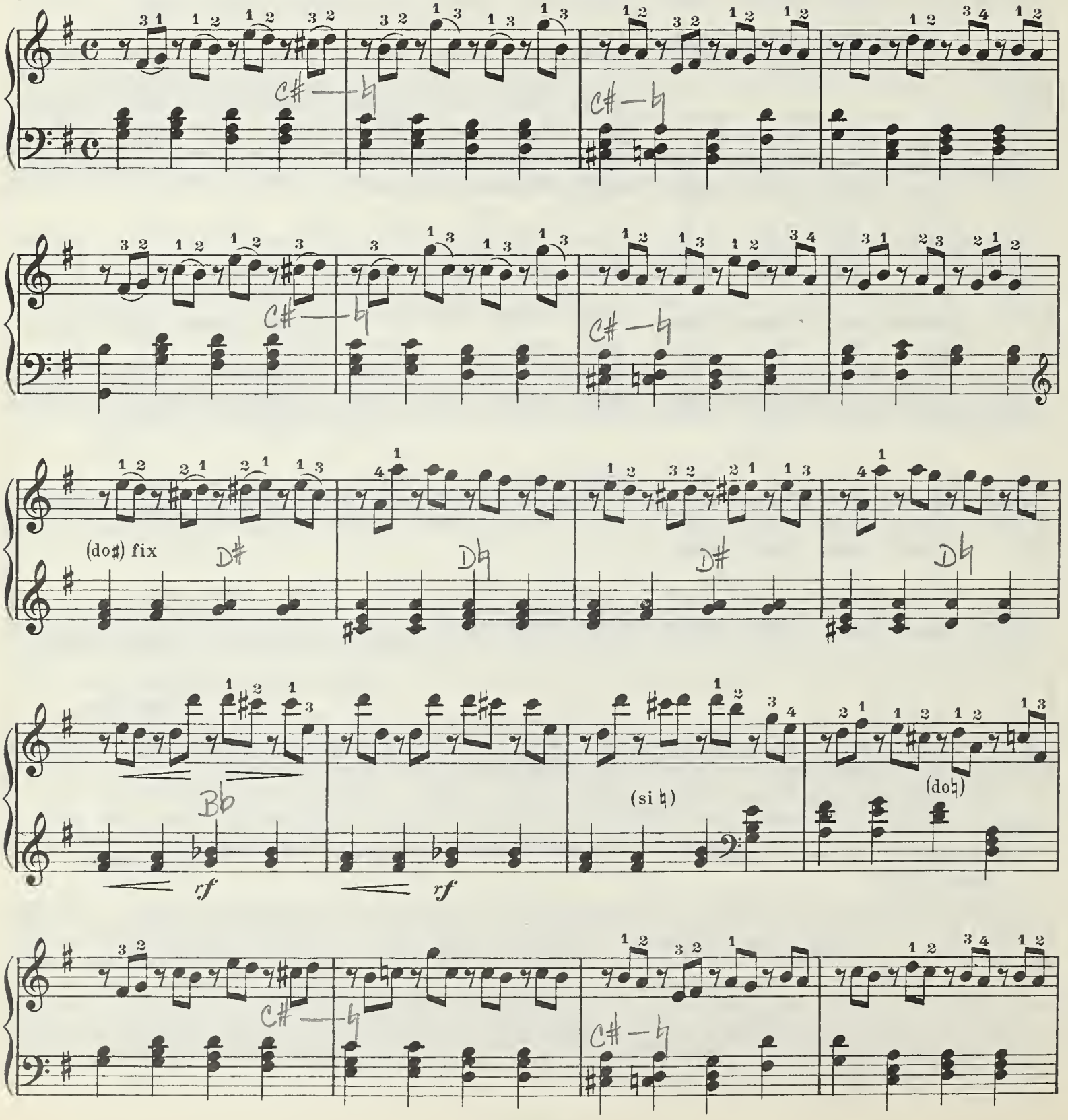
L'exercice 8 termine le Groupe II. Reprenons maintenant les exercices de Bochsa qui doivent toujours aller de pair avec les Groupes, afin que les résultats de ces deux facteurs nous permettent de jouer des pièces plus avancées et plus difficiles.

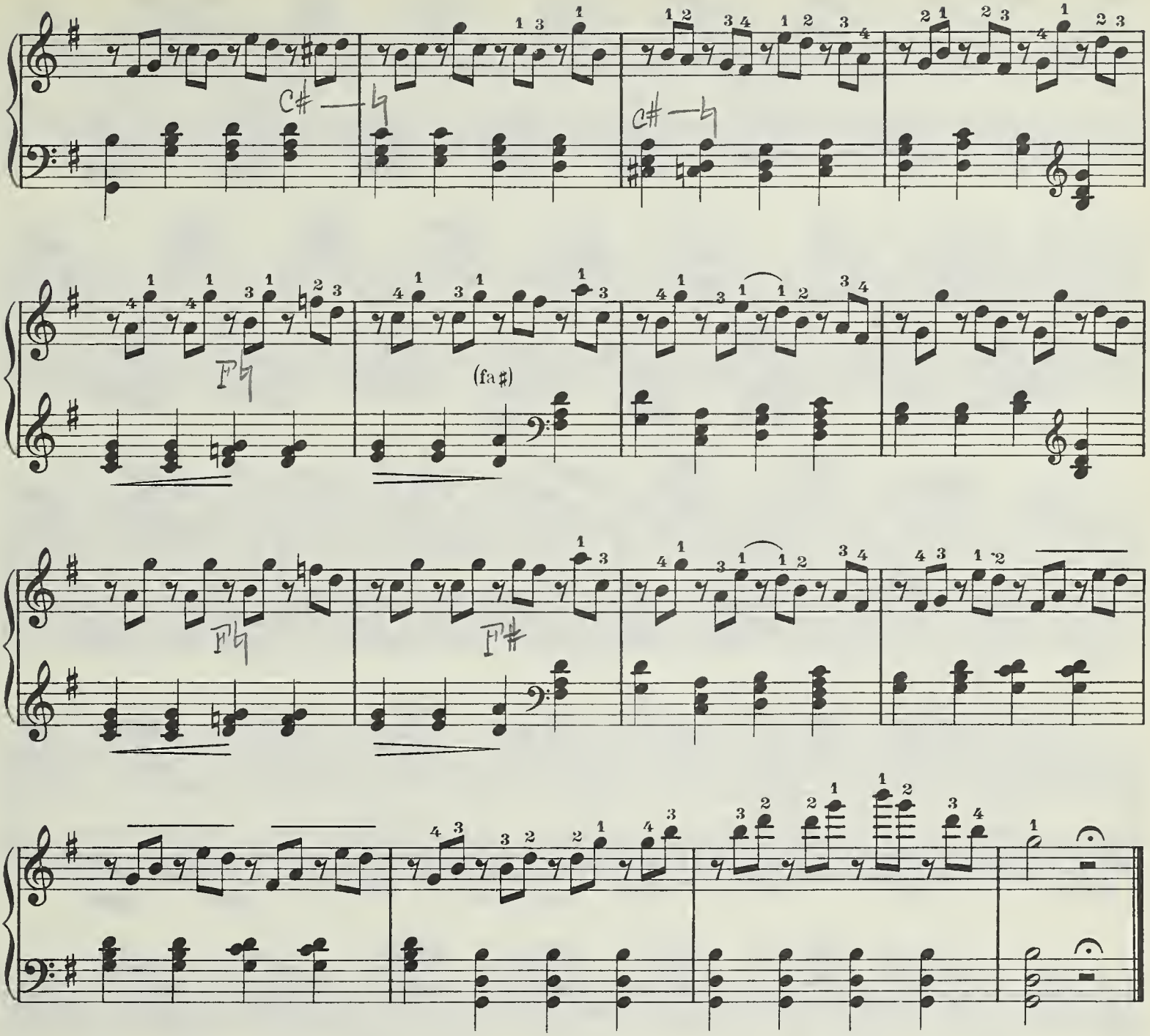
Übungen. Exercises. Exercices.

(Aus: **Bochsa**, Cahier V.) (From: **Bochsa**, Cahier V.) (De: **Bochsa**, Cahier V.)

Übung 9. Exercise 9. Exercice 9.

9. **Allegro agitato con espressione.**





Die 9te Übung hat nichts Bemerkenswertes.

Übung 10 ist von grossem Wert; man spiele dieselbe zu Anfang nur langsam, gebe aber allmählig in der Schnelligkeit soviel zu, dass die Arpeggien mit einem regelrechten arpeggierten Accord enden können. Dieses Verfahren soll sowohl beim Hinauf- als auch beim Zurückspielen geübt werden.

The 9te exercise offers nothing remarkable.

Exercise 10 is of great importance. It must at first be played only slowly, then gradually with increasing velocity so as to finish with a regular arpeggio chord.

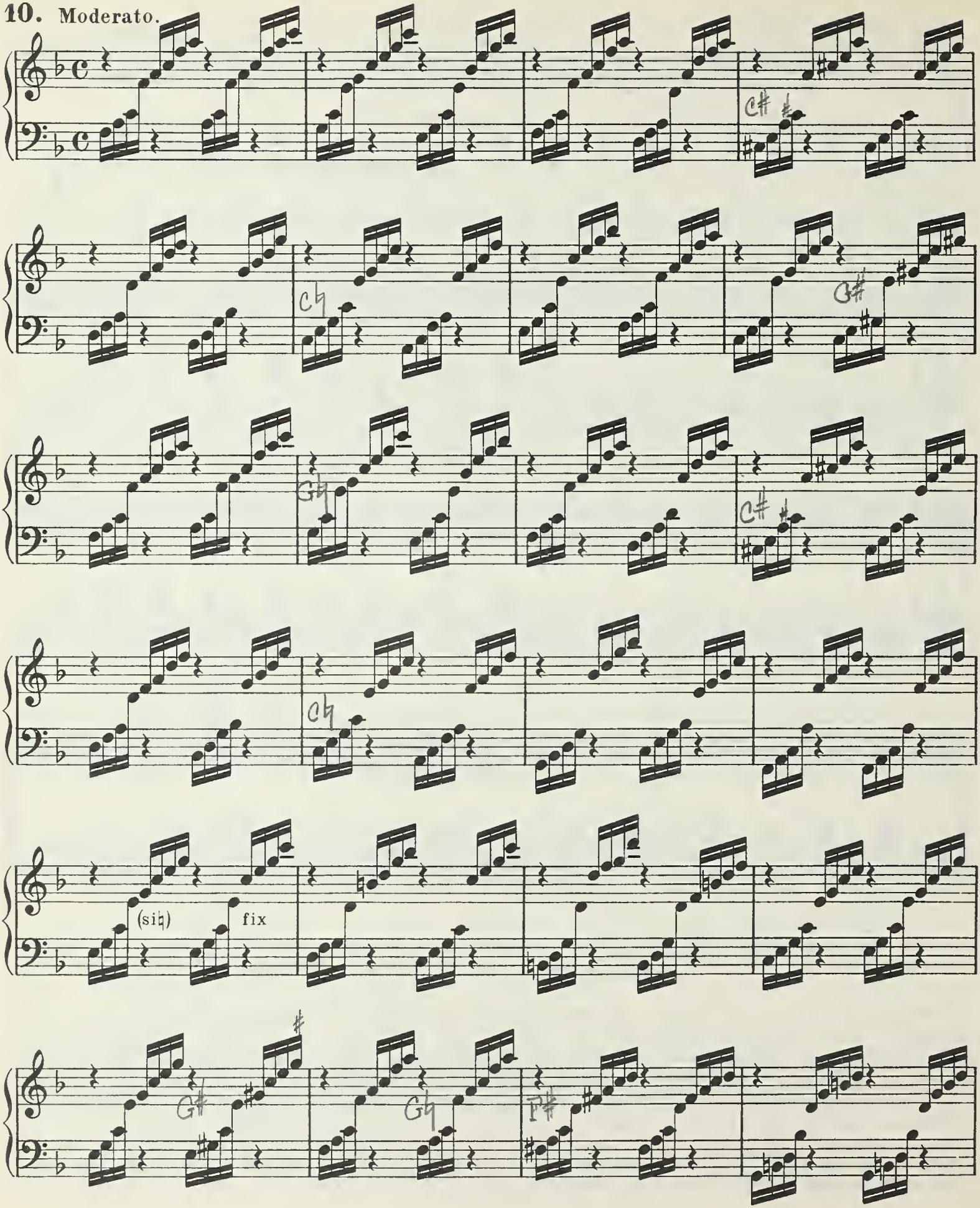
The exercise must be played in this way in ascending as well as in descending.

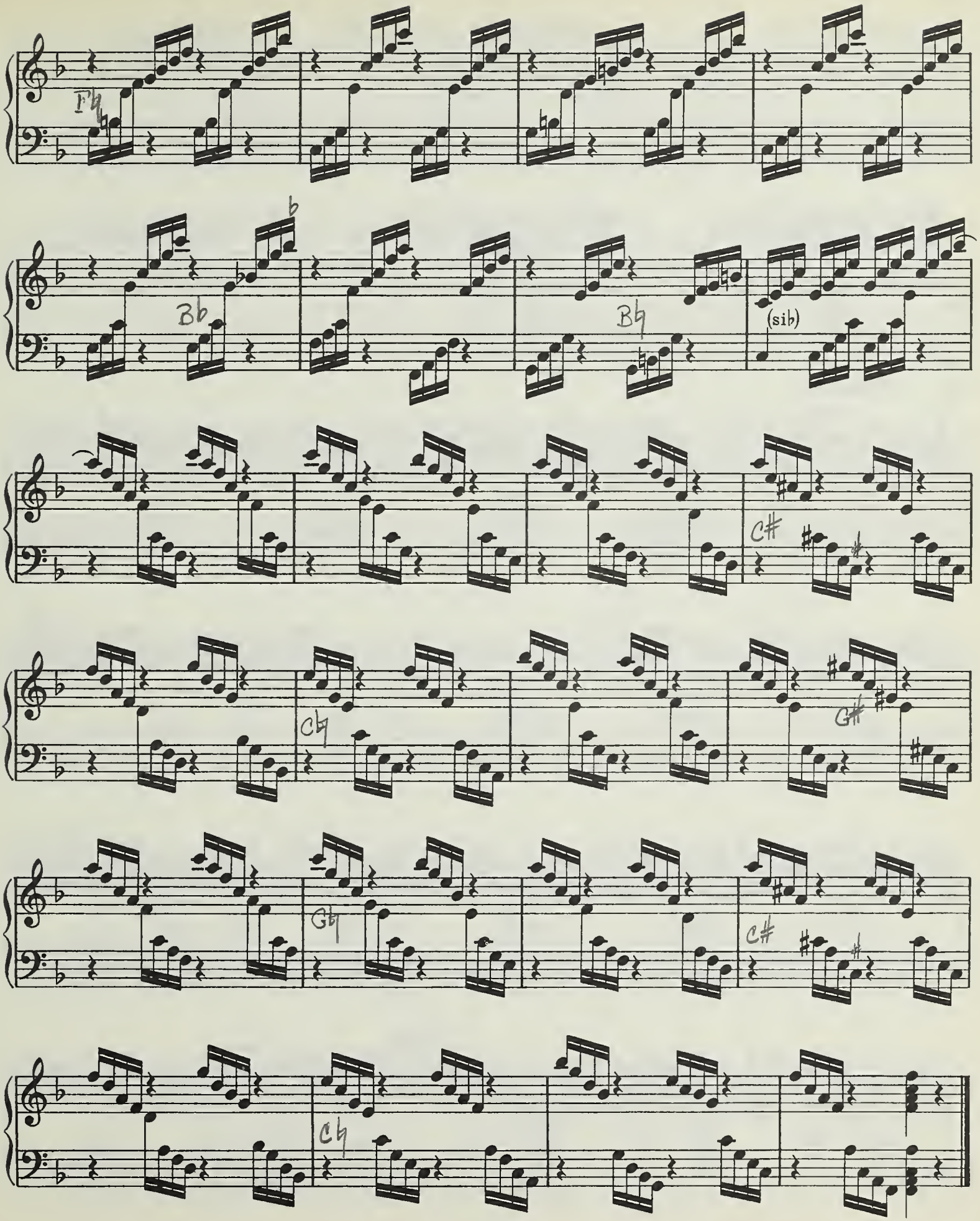
Exercice Nº 9 présente rien de remarquable.

Exercice 10 a une grande valeur; on le jouera d'abord lentement, puis on accélérera peu à peu jusqu'à ce que les arpèges puissent finir par un accord arpégé selon toutes les règles.

On suivra ce procédé tant en montant qu'en descendant.

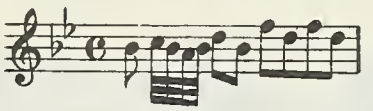
10. Moderato.




Fb
Bb
Bb
(sib)
C#
Cb
G#
Gb
C#
Cb

Verzierungen.

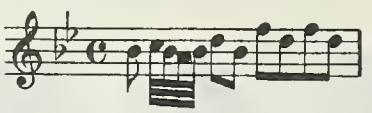
Übung 11 lehrt das Gruppetto. Man zähle das erste Viertel als Achtelnote und das Gruppetto als zweites Achtel, damit jede Note recht kräftig und egal wird; z. B.



Erst dann, wenn es gut und sicher geht, spiele man das vorgeschriebene Gruppetto im Takte.

Ornamental notes.

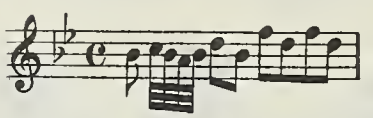
Exercise 11 teaches the turn. Count the first crotchet as quaver and the turn as another quaver, so that each note may be strong and equal; for example:



Only when you are able to play the turn correctly and firmly play it in right time.

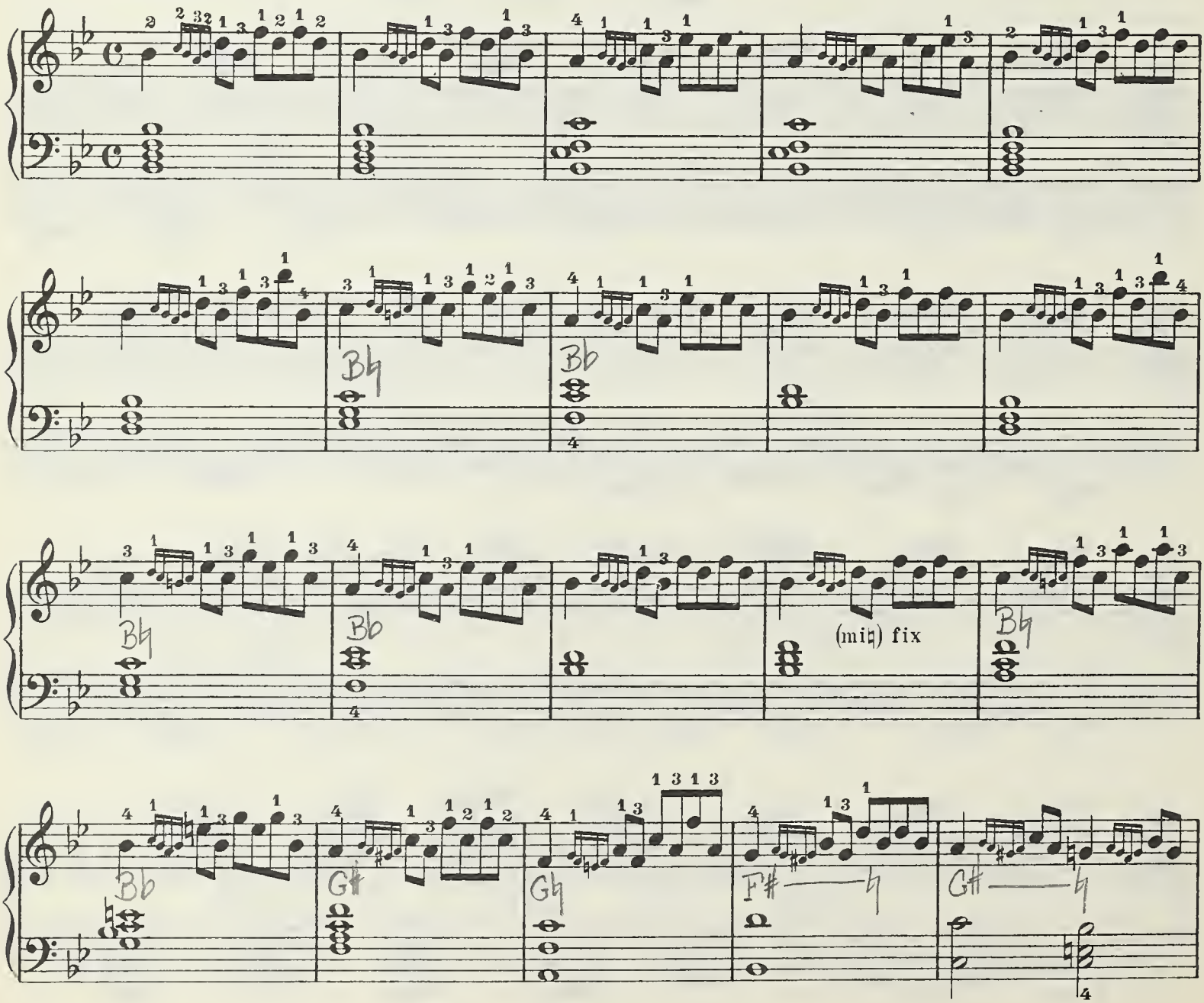
Ornements.

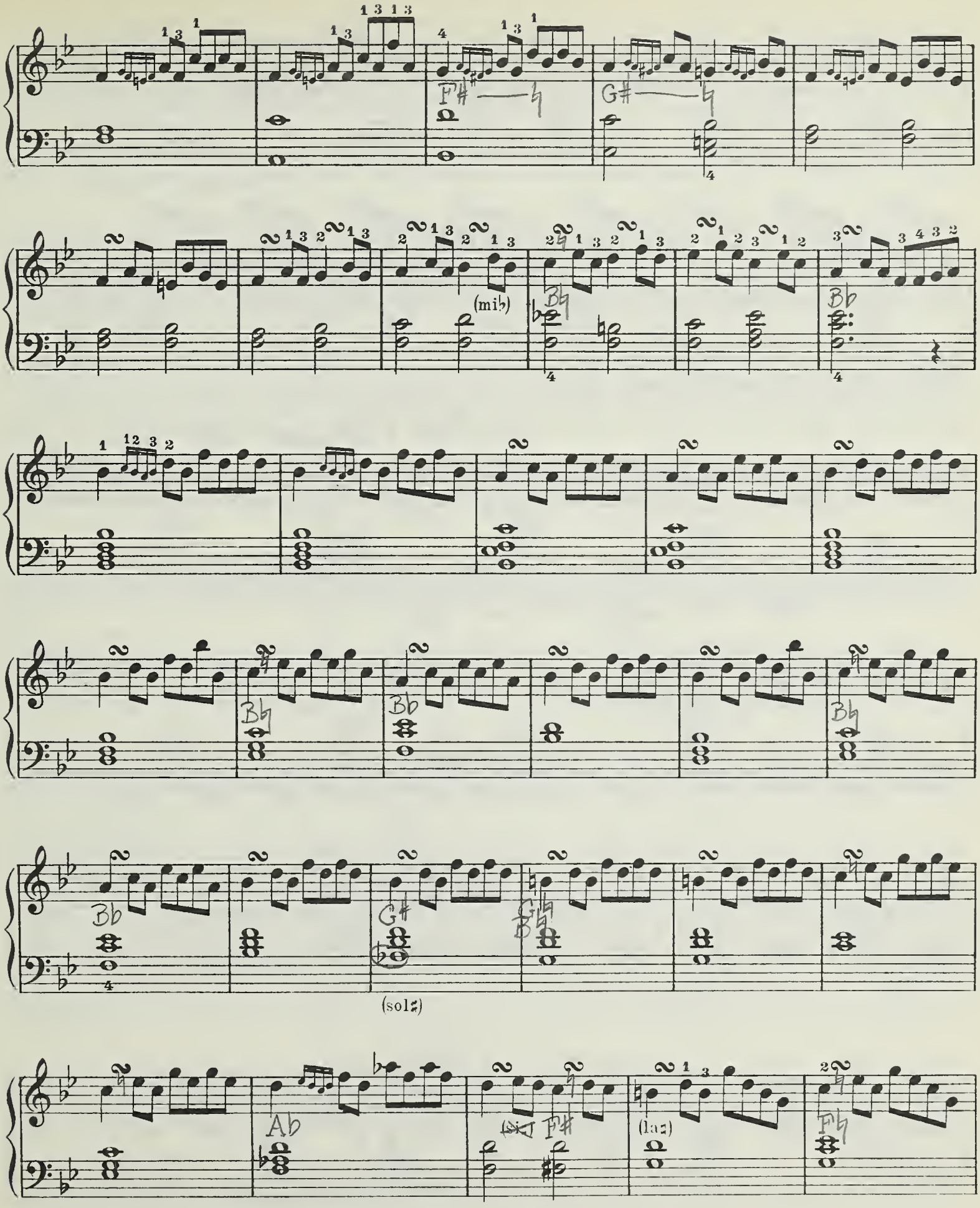
Exercice 11 enseigne le gruppetto. On compte la première noire comme une croche et le gruppetto comme une seconde croche afin que chaque note soit forte et bien égale; par ex.

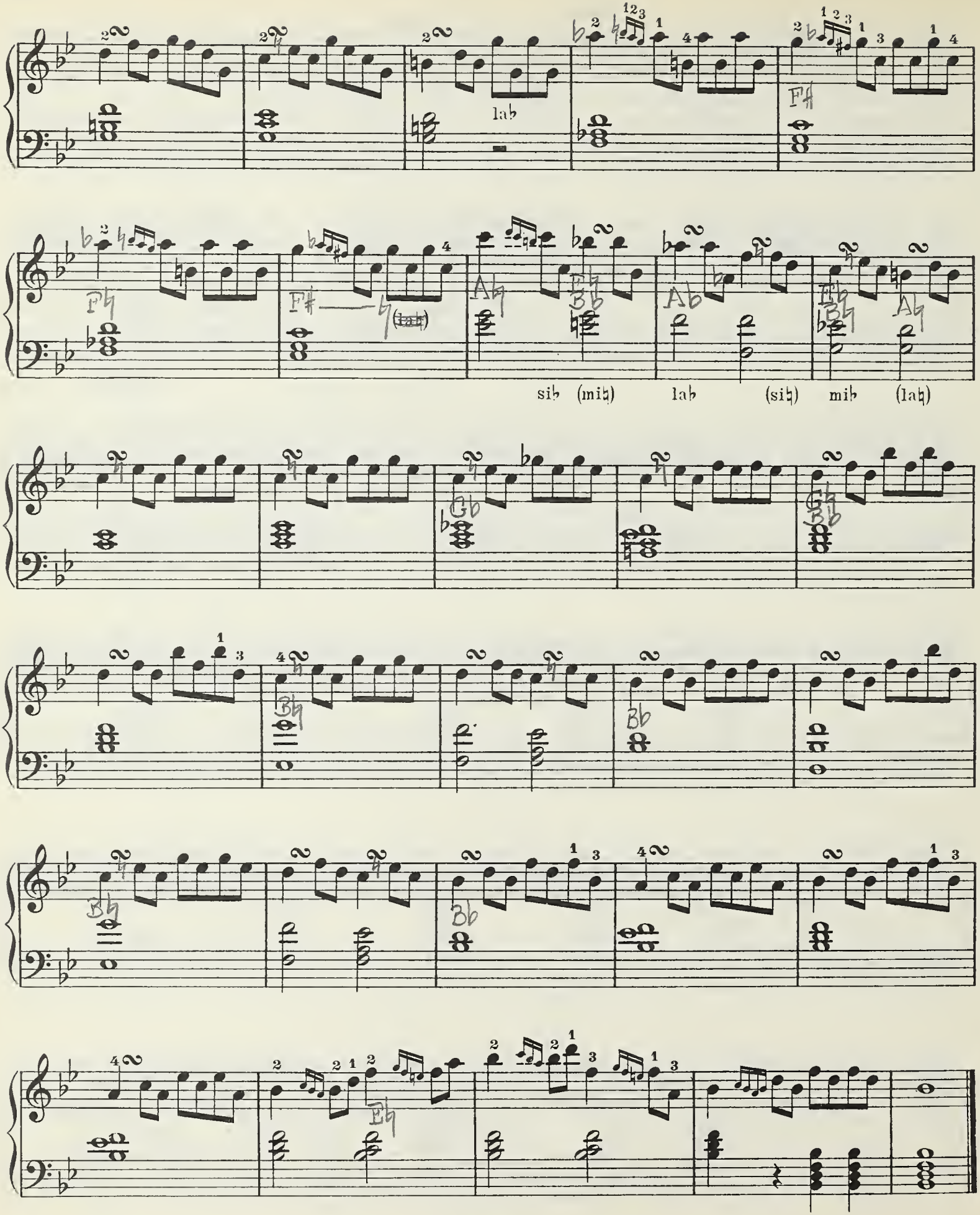


C'est seulement quand tout va bien et avec sûreté qu'on joue le gruppetto en mesure.

11. **Moderato.**




F♯
G♯
(mi♭)
B♮
B♭
B♮
B♭
B♮
B♭
G♯
G♮
B♮
(sol♯)
A♭
(si)
F♯
(la♯)
F♮


lab
sib (mib) lab (sib) mib (lab)

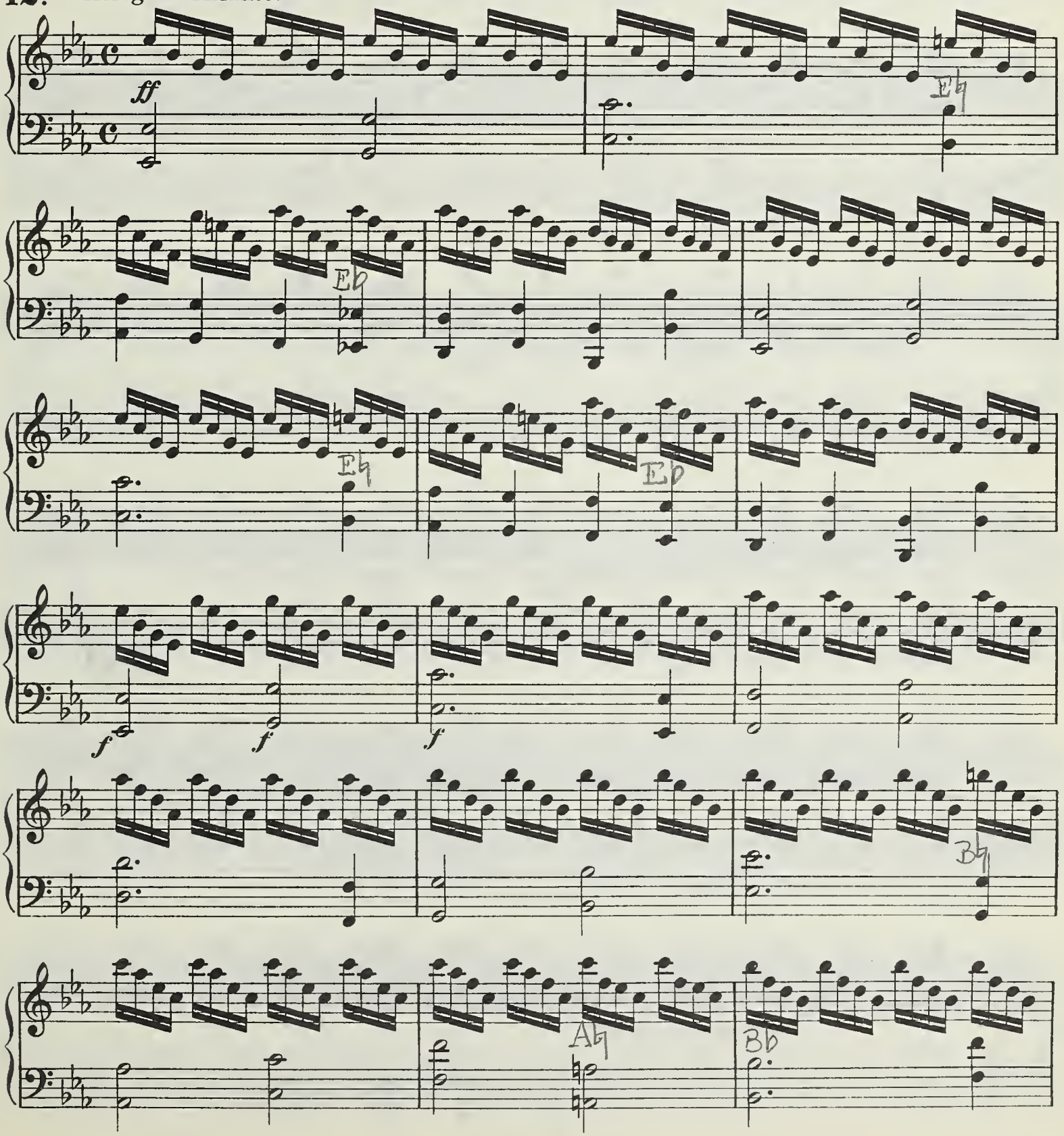
Übung 12. In dieser Übung kann der Schüler seine Kraft erproben. Er gebe Obacht auf die Bedeutung der Bässe und spiele sie nicht mit steifem Handgelenk, sondern elastisch, schwingend; auch dämpfe man rechtzeitig die Bässe.

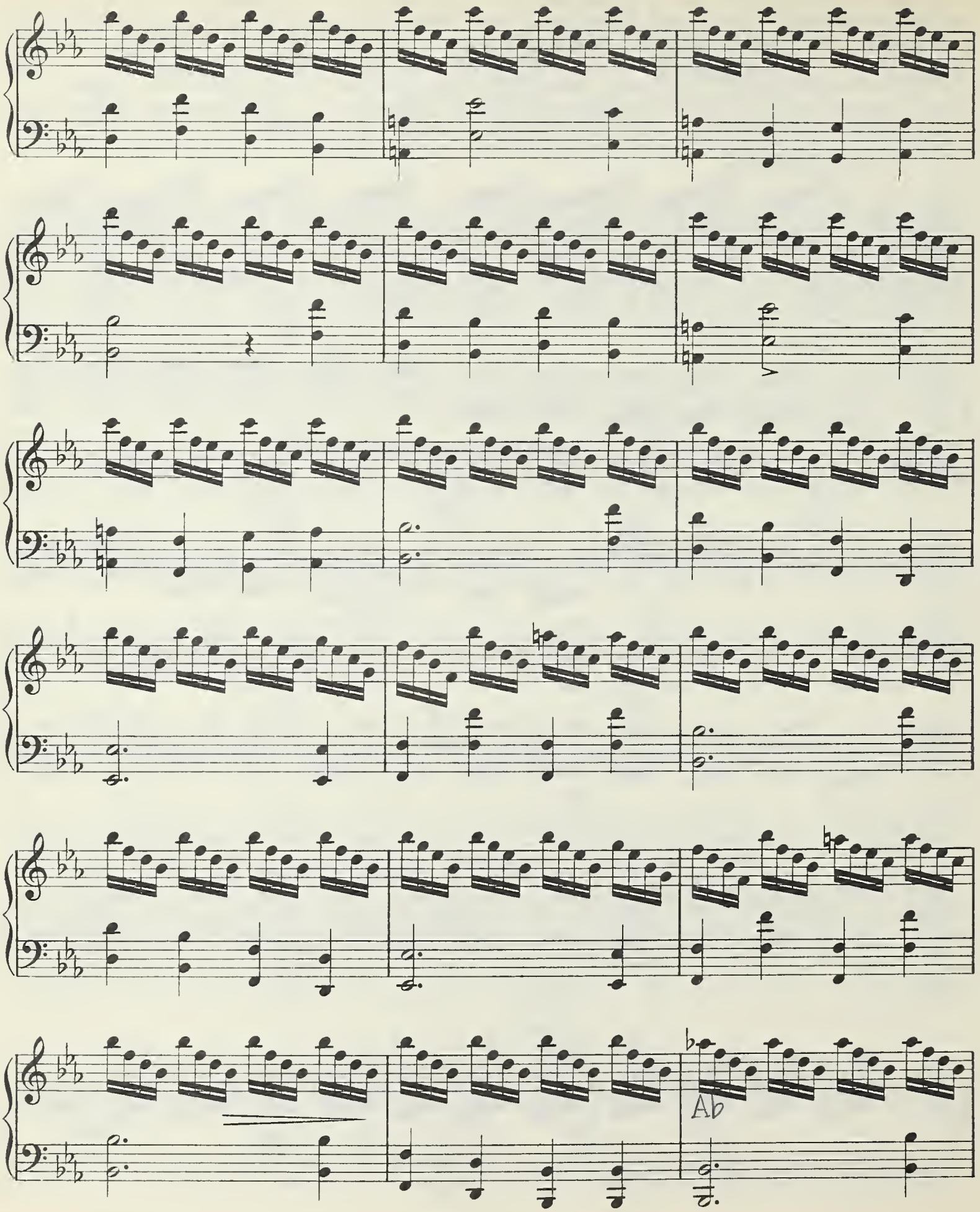
Exercise 12. In this exercise the student may prove his strength. Let him pay attention to the significance of the basses and not play them with a stiff wrist, but elastically, swingingly; let him also stifle the basses at the right time.

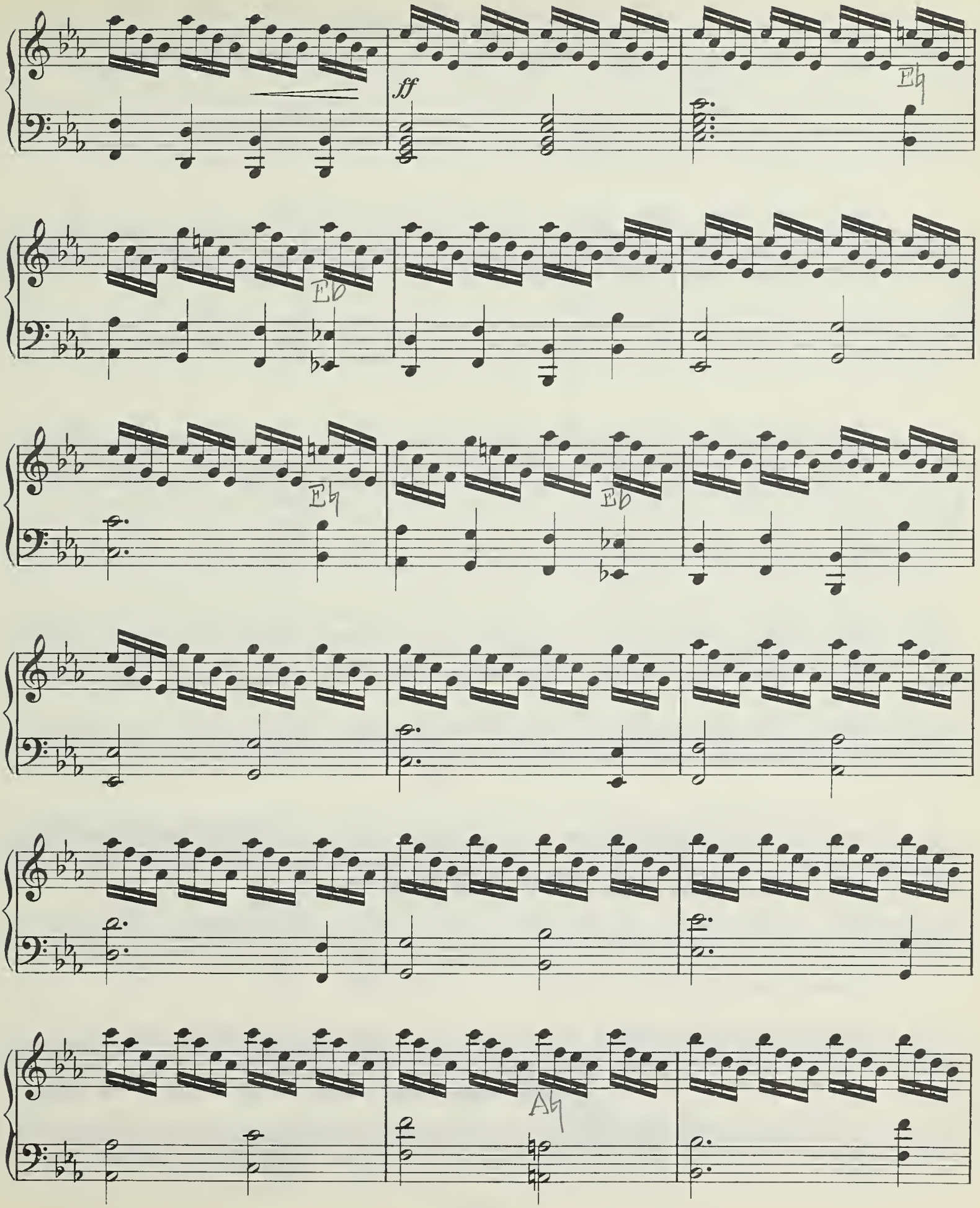
Exercice 12. L'élève peut essayer ses forces dans l'exercice 4. Il fera attention à l'importance des basses qu'il jouera élastiquement et sans aucune raideur du poignet.

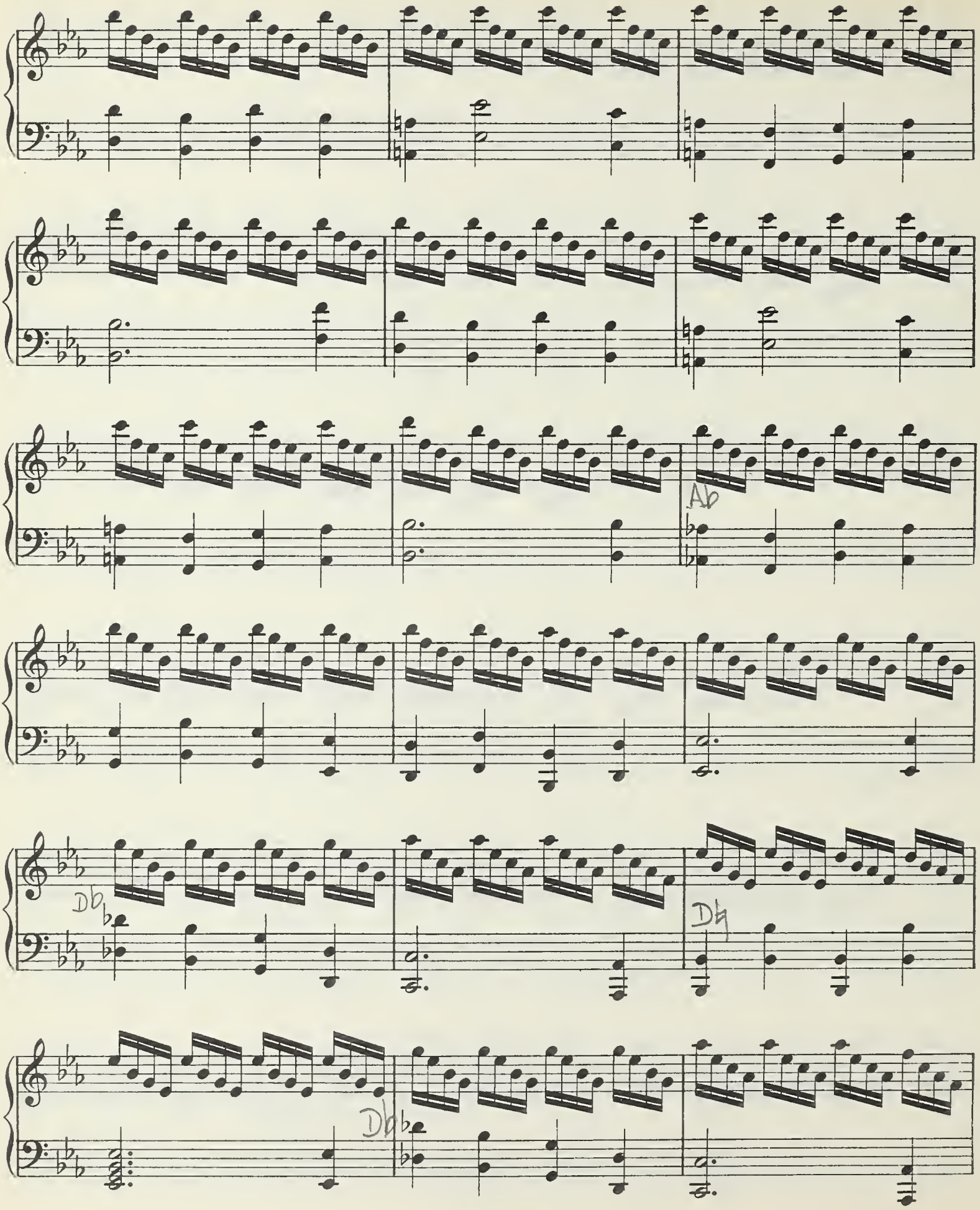
Il les étouffera en temps opportun.

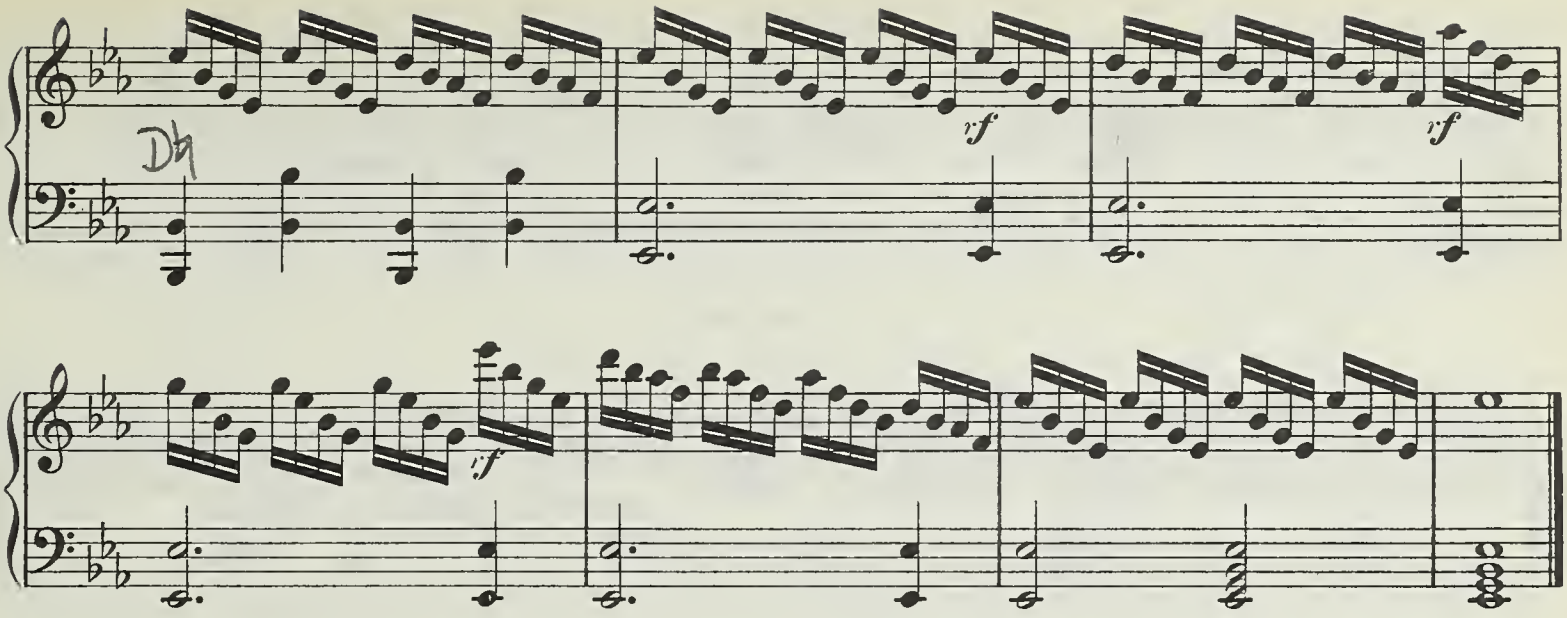
12. Allegro brillante.




Ab


ff
Eb
Eb
Eb
Eb
Ab


Ab
Db
Db



Übung 14 lehrt uns den Triller. Da eine gewisse Anzahl von Bewegungen in systematischer Ordnung nur im Stande ist, einen guten Triller zu erzeugen, so rate ich im gegebenen Falle statt der vorgeschriebenen $^4/_4$ lieber $^{12}/_8$ zu zählen; also fünf Achtel Trillerbewegung, ein Achtel Gruppetto und die übrigen sechs Achtel nicht als Triolen, sondern als Achtel zu spielen; z. B.

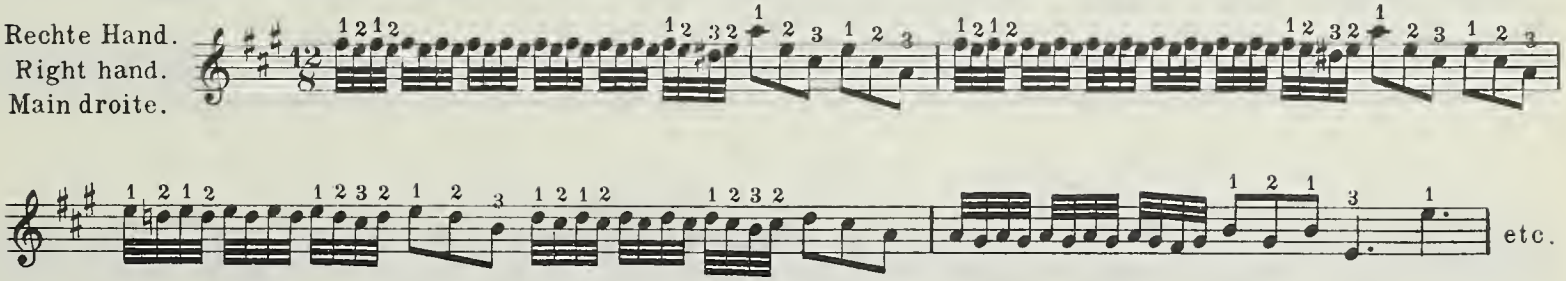
Exercise 14 teaches us the shake. As only a certain number of movements in systematical order can make us produce a fine shake I would in this case advise counting $^{12}/_8$ time instead of the $^4/_4$; thus movement of shake five eighths, turn one eighth and I would play the remaining six eighths not as triplets but as eighths.

For example:

Exercice 14 enseigne le trille. Comme il n'est possible d'obtenir un bon trille qu'à l'aide d'un certain nombre de mouvements faits dans un ordre systématique, je conseille de compter plutôt $^{12}/_8$ que $^4/_4$; c'est-à-dire jouer cinq croches en trilles, une croche en gruppetto et les six autres croches non pas en triolets, mais en croches.

Par exemple:

Rechte Hand.
Right hand.
Main droite.



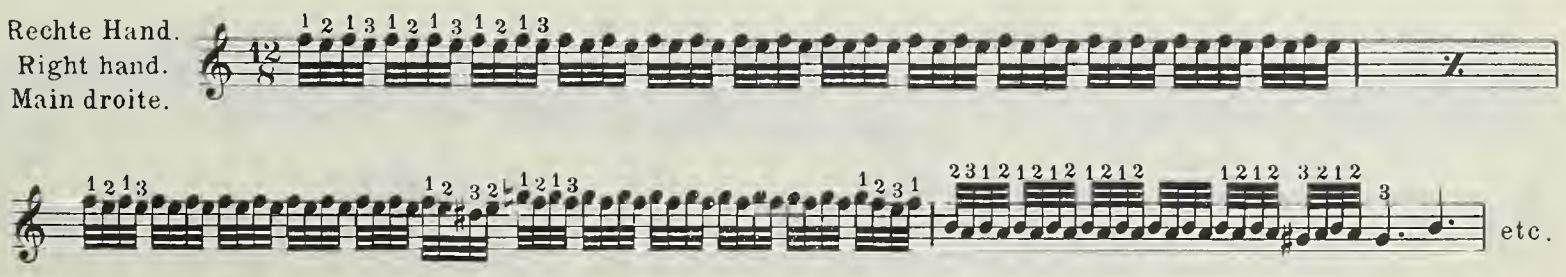
Mit dem 21. Takte (A-moll) beginnt eine Veränderung des Fingersatzes; man wechsele die trillernden Finger ab; z. B.

With the 21st bar (A-minor) the fingering begins to change; alternate the fingers that execute the shake.

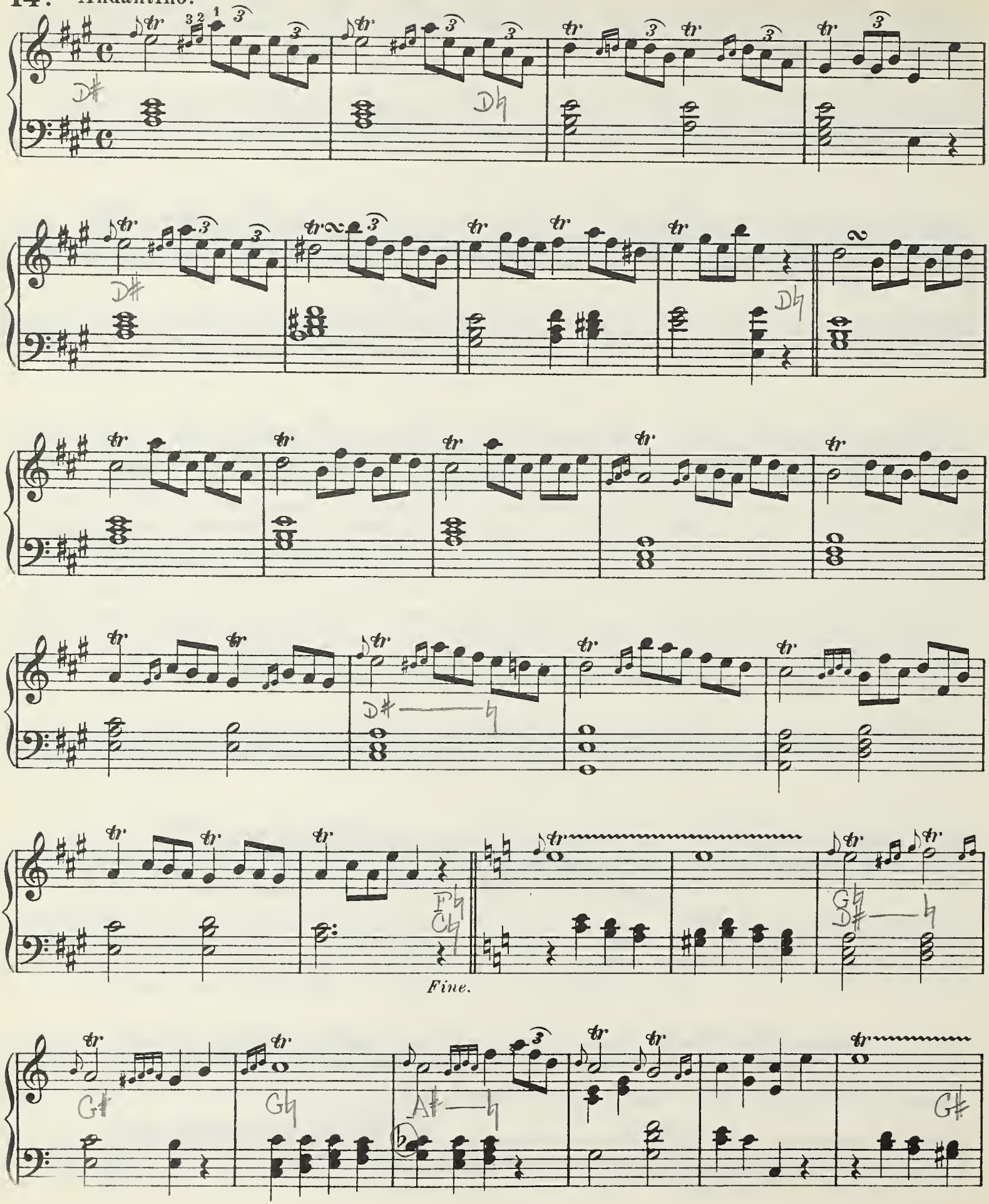
For example:

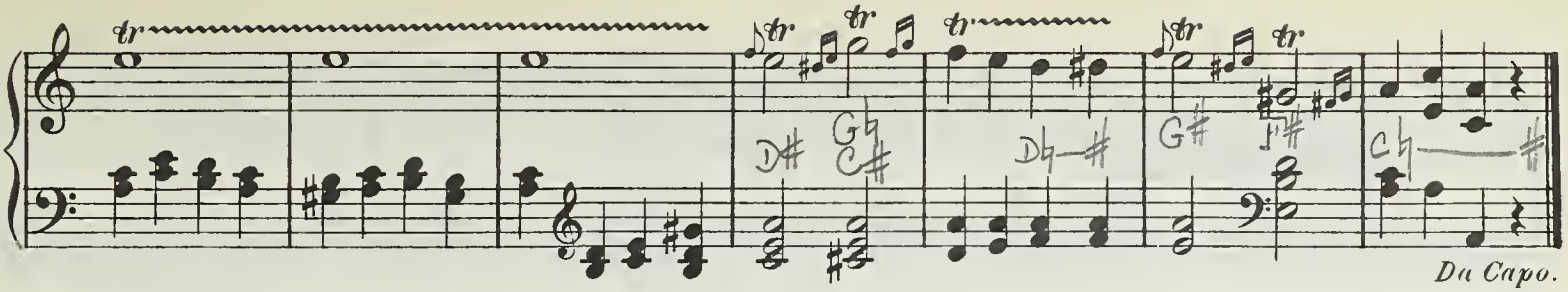
A la 21e mesure (La mineur) commence un changement de doigté; il faut alterner les doigts qui font le trille; par exemple:

Rechte Hand.
Right hand.
Main droite.



14. Andantino.

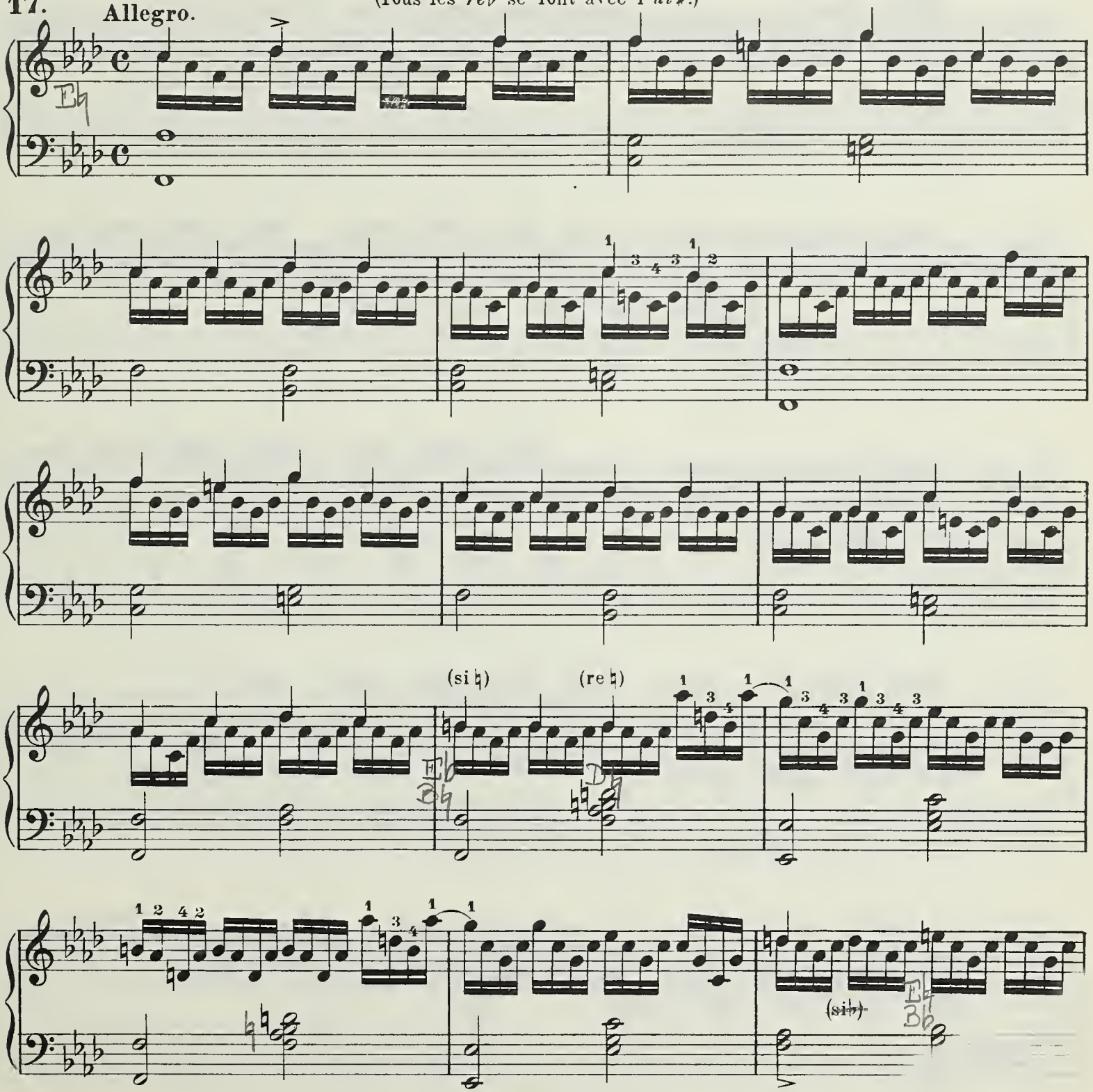


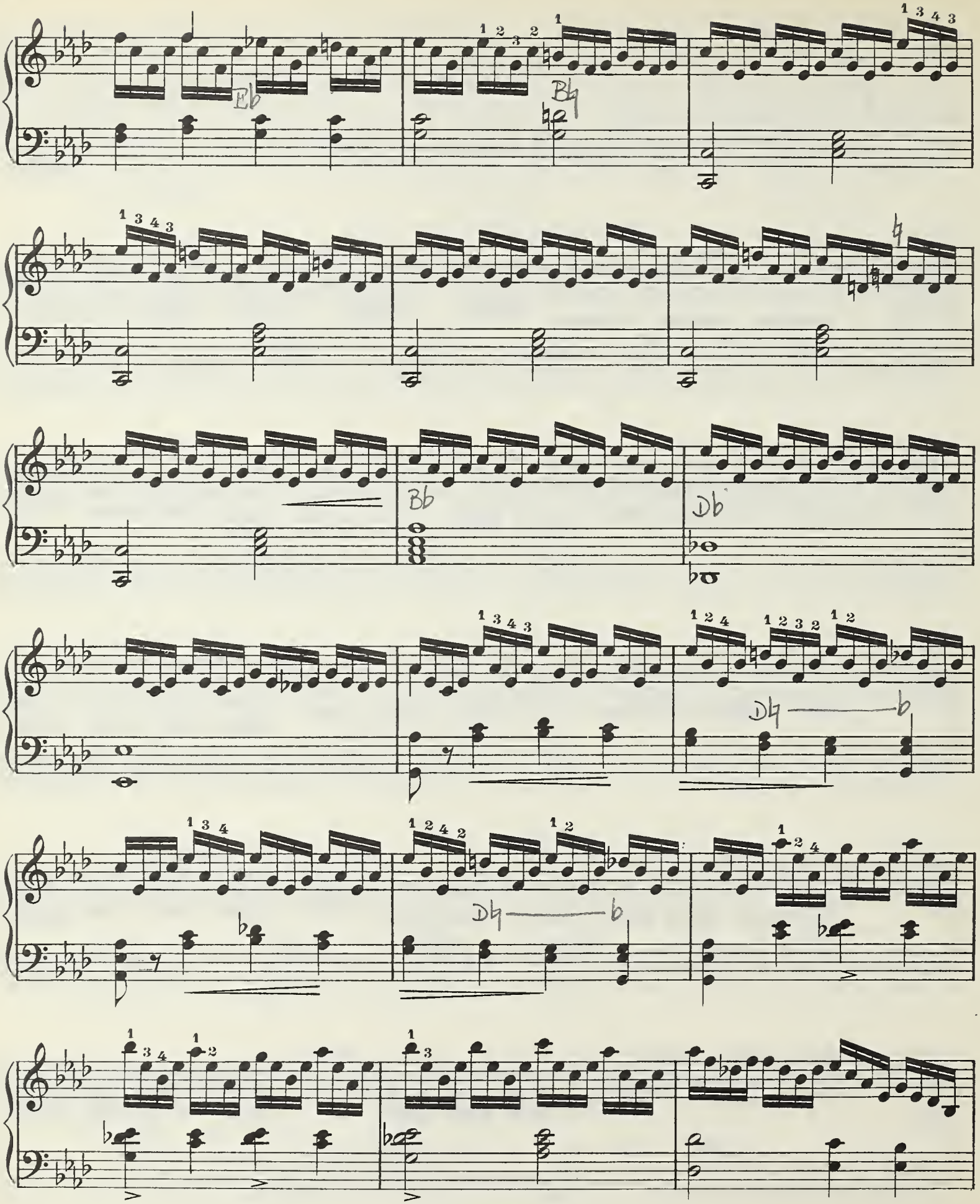


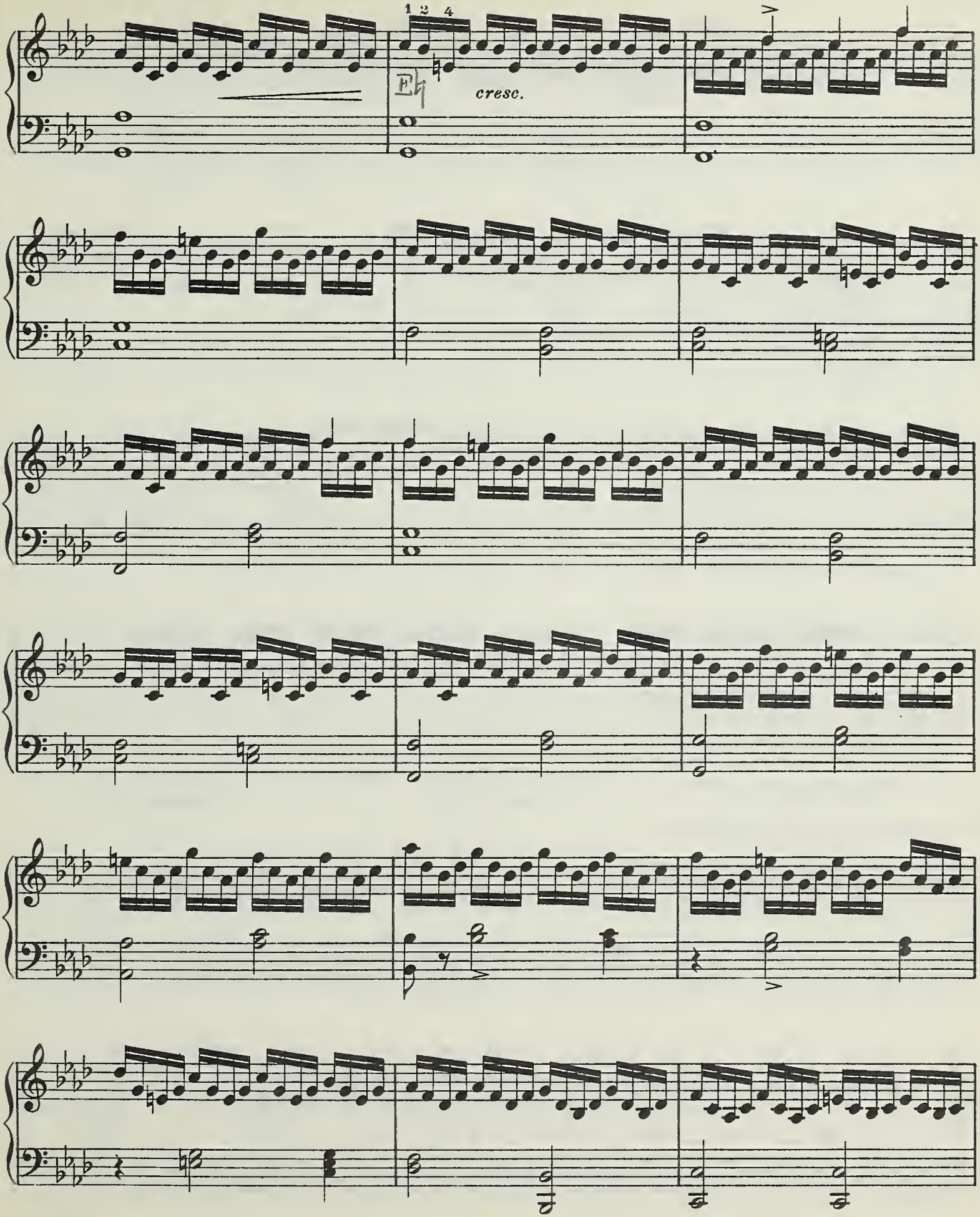
Übung 17. **Exercise 17.** **Exercice 17.**

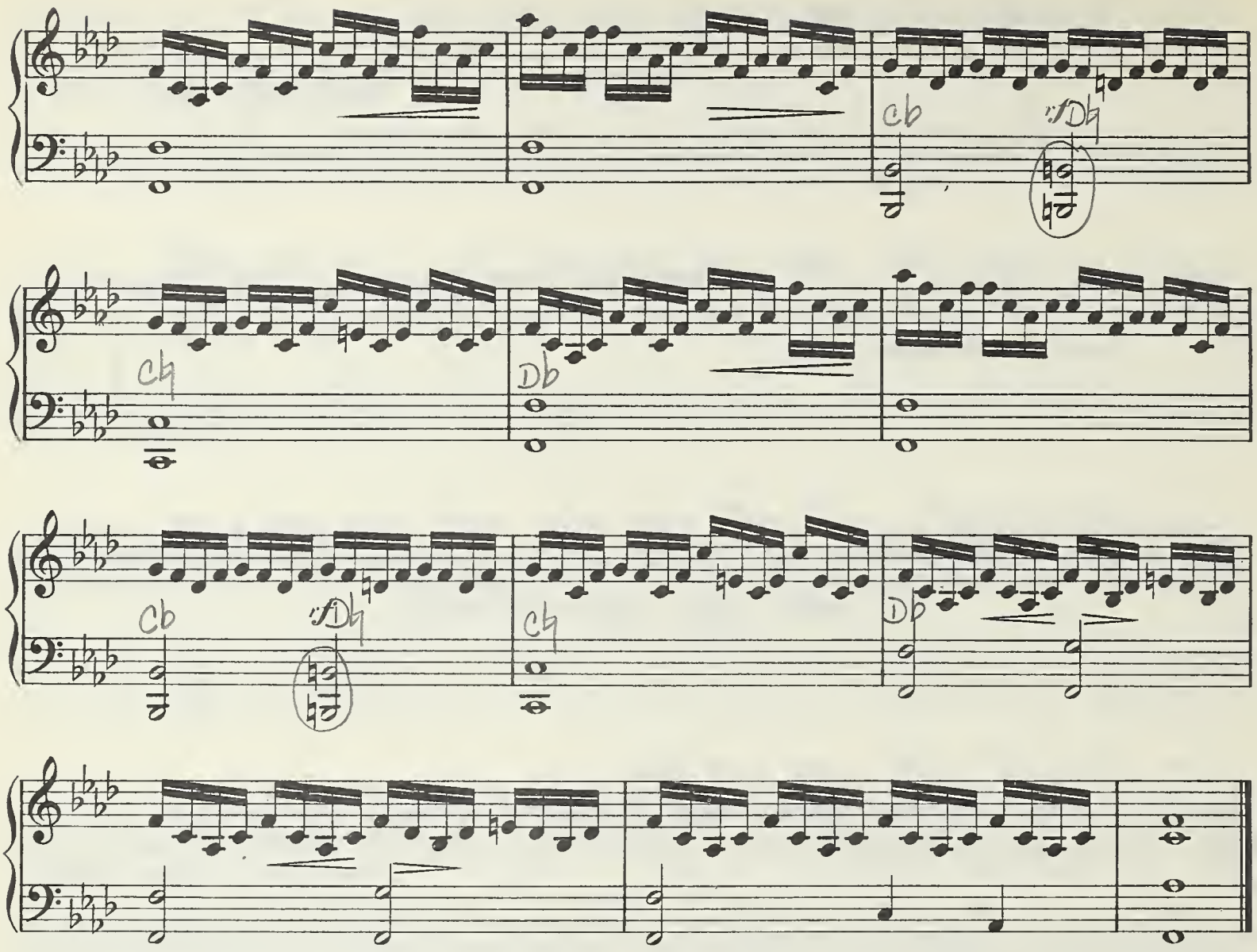
(Tous les *ré*♭ se font avec l'*ut*♯.)

17. Allegro.



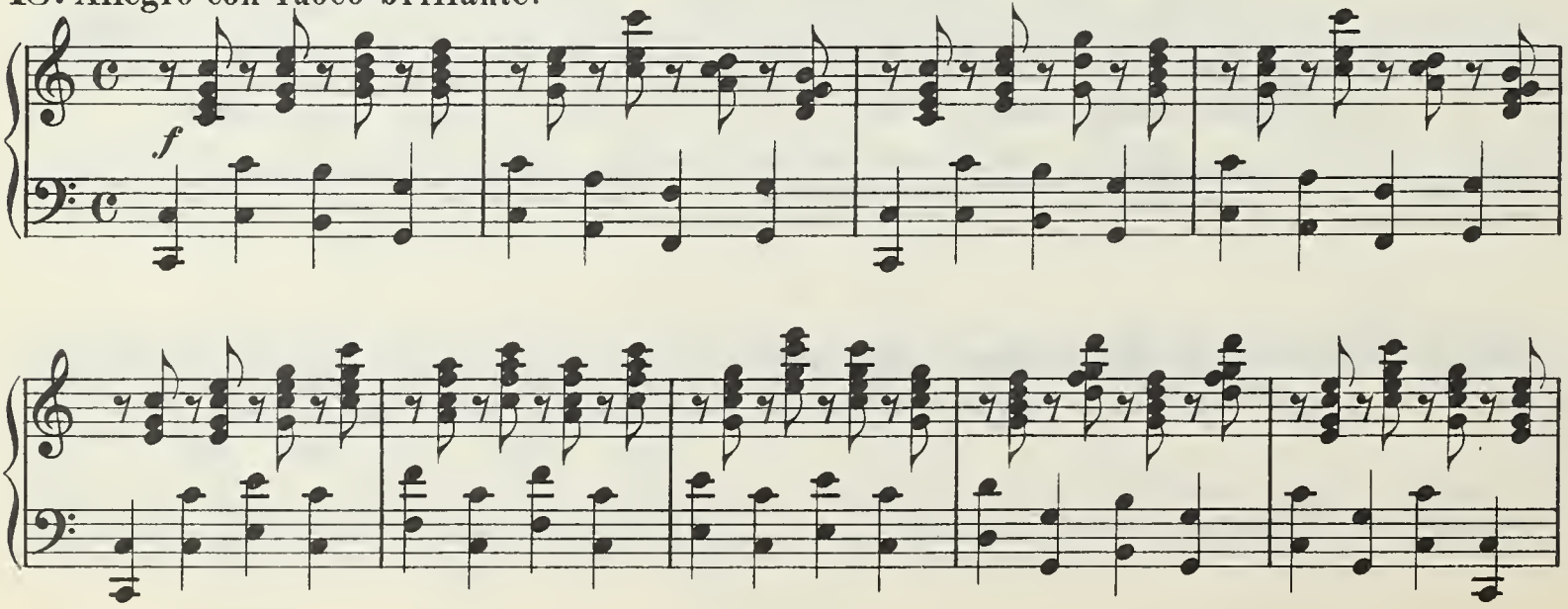

Eb
Bb
Bb
Db
Db
b
Db
b

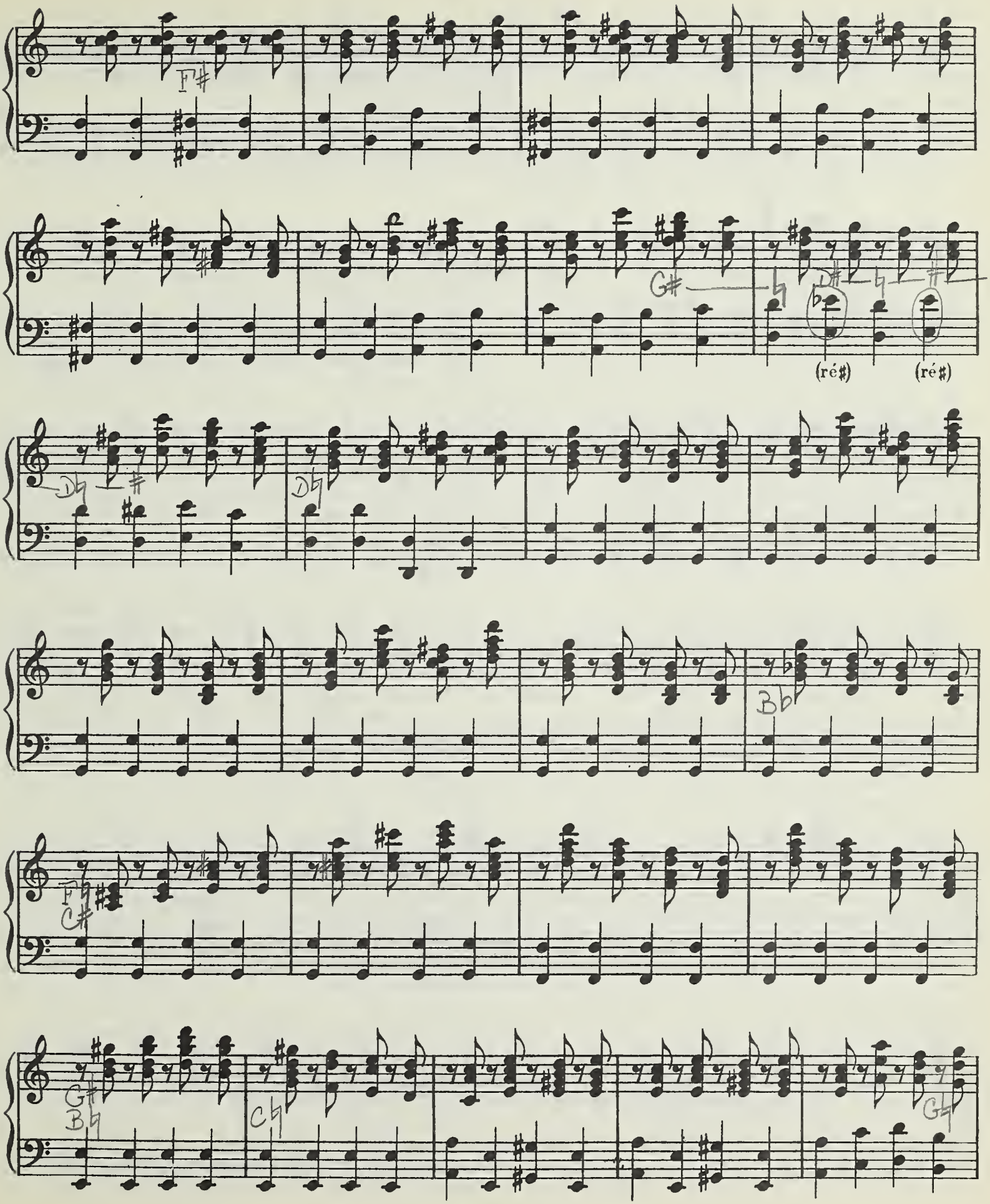

1 2 4
cresc.

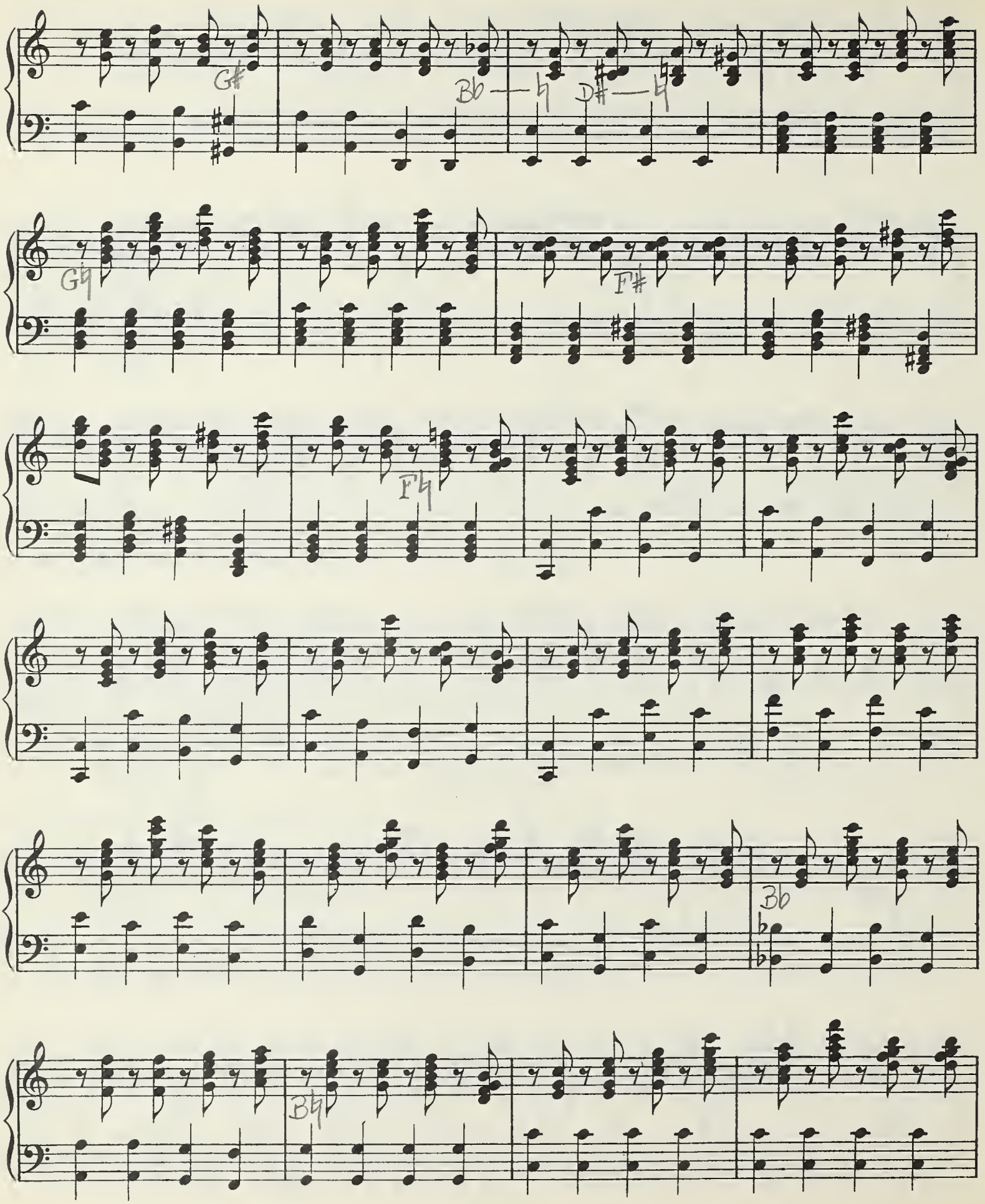


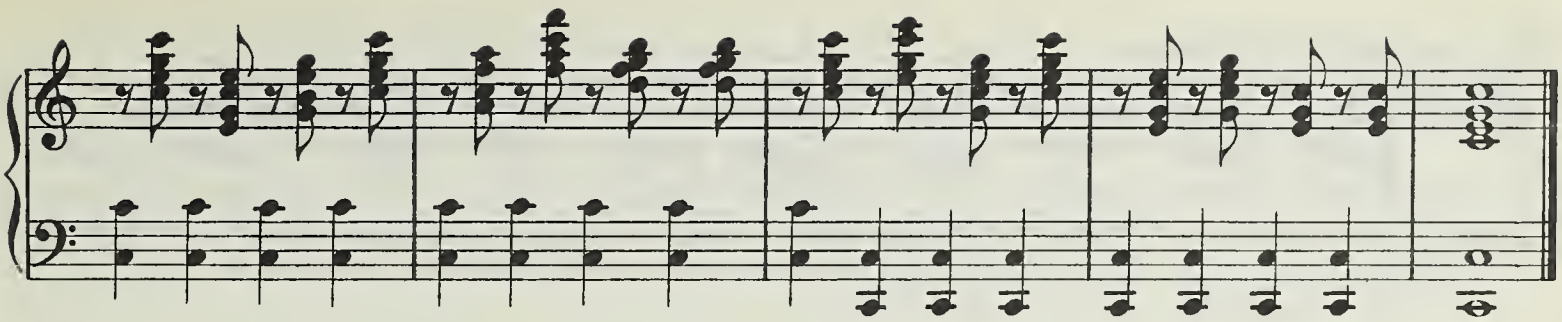
Übung 18. **Exercise 18.** **Exercice 18.**

18. Allegro con fuoco brillante.




F♯
G♯
(ré♯)
(ré♯)
D♭
D♭
B♭
F♭
C♯
G♯
B♭
C♭
G♭


G#
Bb
D#
G♮
F#
F♮
Bb
B♮



Das Flageoletspiel.

Übung 19 lehrt uns das Flageolet oder *sons harmoniques* spielen.

Es gibt verschiedene Methoden, um das Flageolet zu erzeugen.

1) Indem man den Daumen der linken Hand der Länge nach aufrecht an die genaue Mitte der Saite (vom Saitensattel gerechnet) legt, die Saite gewissermassen halbiert und mit dem Wurzelgelenk des Daumens einen künstlichen Saitensattel bildet, die Saite dann mit dem Daumen anschlägt und in demselben Augenblick den Daumen zurückzieht, um die Saite ausklingen zu lassen. Dieser Flageoletton ist mehr für die linke Hand geeignet und zugleich der am vollsten klingende Ton.

Ferner erzeugt man einen Flageoletton (auch mit der linken Hand), indem man den Ballen des kleinen Fingers mit der scharfen Kante in horizontaler Richtung an die Saite legt und sie auf diese Weise teilt. Auf diese Weise werden auch Doppelnoten flageolettiert; der Anschlag geschieht dann im einzelnen Fall mit dem zweiten, in Doppelnoten mit dem zweiten Finger und dem Daumen.

Für die rechte Hand gibt es nur eine praktische Methode, und die besteht darin, dass man eine Faust ballt, den dritten Finger etwas vorspringen lässt und mit demselben die Saite teilt.

In Übung 19 spiele man die Flageolets nach der ersten Methode, also mit dem linken Daumen.

The Flageolet tones.

Exercise 19 teaches us how to play the flageolet or *sons harmoniques*.

There are various methods for producing the flageolet. The first is to place the thumb of the left hand lengthways perpendicularly in the exact middle of the string (calculating from the nut) thus to halve the string as it were and to form an artificial nut with the turning joint of the thumb, then to strike the string with the thumb and to withdraw the latter at the same moment so as to let the string sound out. This flageolet tone is more adapted for the left hand and produces the finest quality of tone.

One can also produce a flageolet tone (in the left hand as well as in the right) by putting the fleshy part of the little finger with the sharp rim horizontally unto the string and by dividing it in this way. In this manner double notes also are played as flageolet tones; only single notes are struck with the first finger whilst double notes are struck with the first finger and the thumb.

There exists only one practical method for the right hand; this consists in clinching a fist, in letting the second finger protrude slightly, thus dividing the string with it.

In Exercise 19 the flageolet ought to be played according to the first method but with the left thumb.

Sons harmoniques.

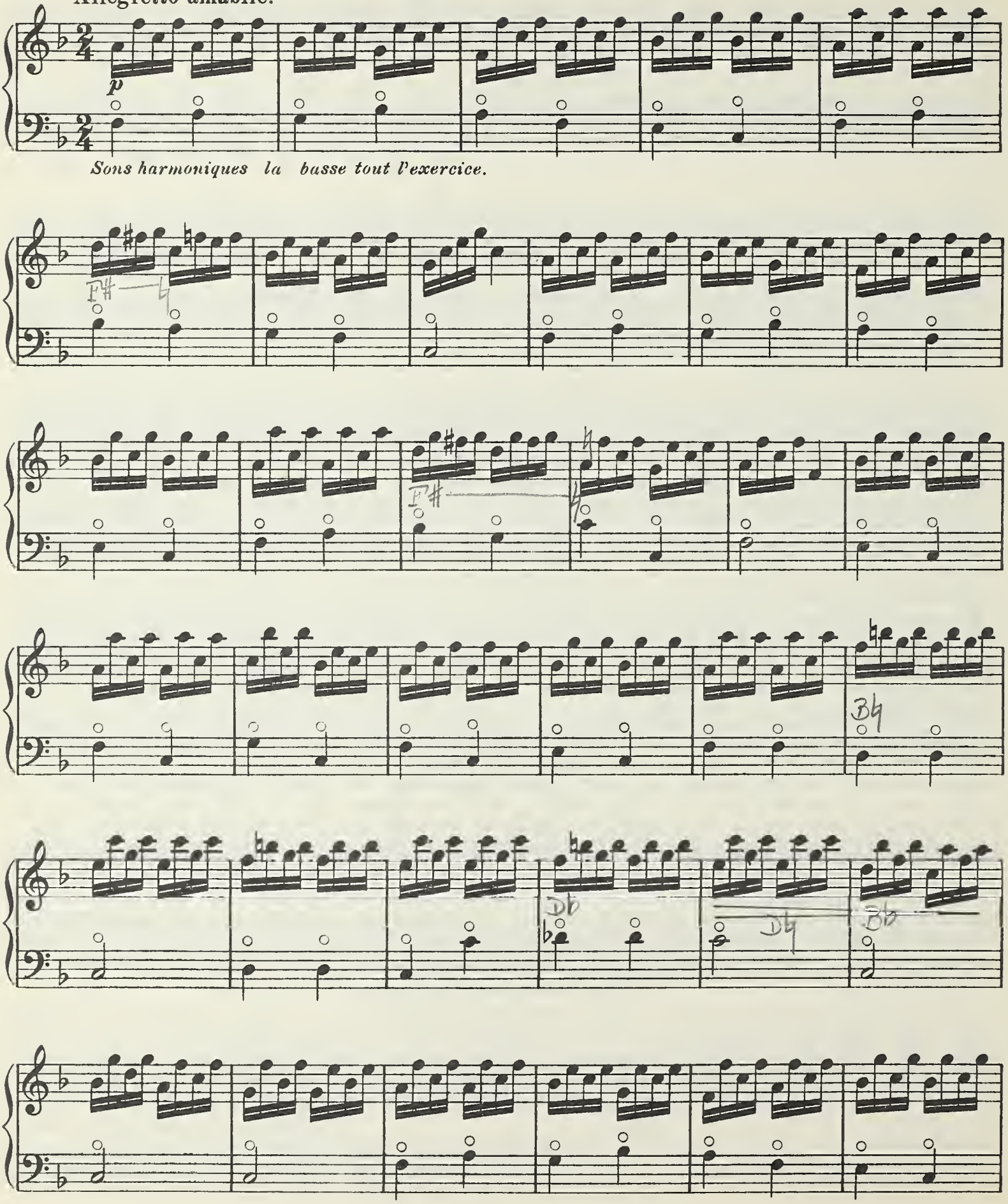
Exercice 19 enseigne les sons harmoniques.

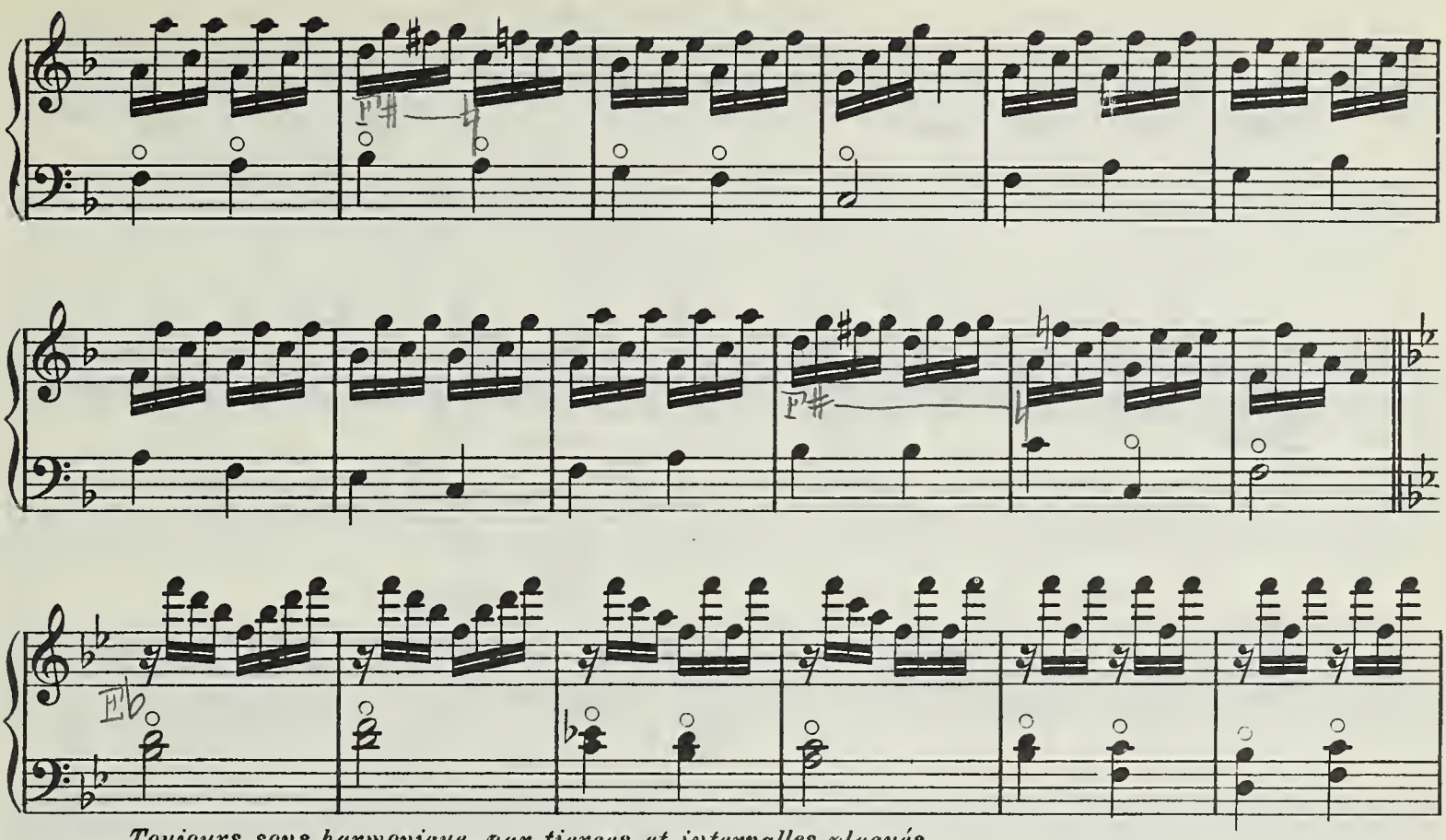
Il y a différentes méthodes pour produire les sons harmoniques. En posant le pouce de la main gauche dans le sens de la longueur juste au milieu de la corde à partir du chevalet, on divise pour ainsi dire la corde en deux parties égales et on forme un chevalet artificiel avec la phalange de la base du pouce; on attaque ensuite la corde avec le pouce qu'on retire sur-le-champ pour laisser résonner la corde jusqu'au bout. Ces sons harmoniques sont plutôt pour la main gauche et sont en même temps ceux qui ont le plus d'ampleur.

On produit encore des sons harmoniques avec la main gauche en posant horizontalement sur la corde l'arête de l'éminence du petit doigt et en divisant ainsi la corde. C'est ainsi qu'on peut jouer des sons harmoniques doubles; l'attaque se fait alors avec le 2e doigt pour les sons harmoniques simples, avec le 2e et le pouce pour les sons harmoniques doubles.

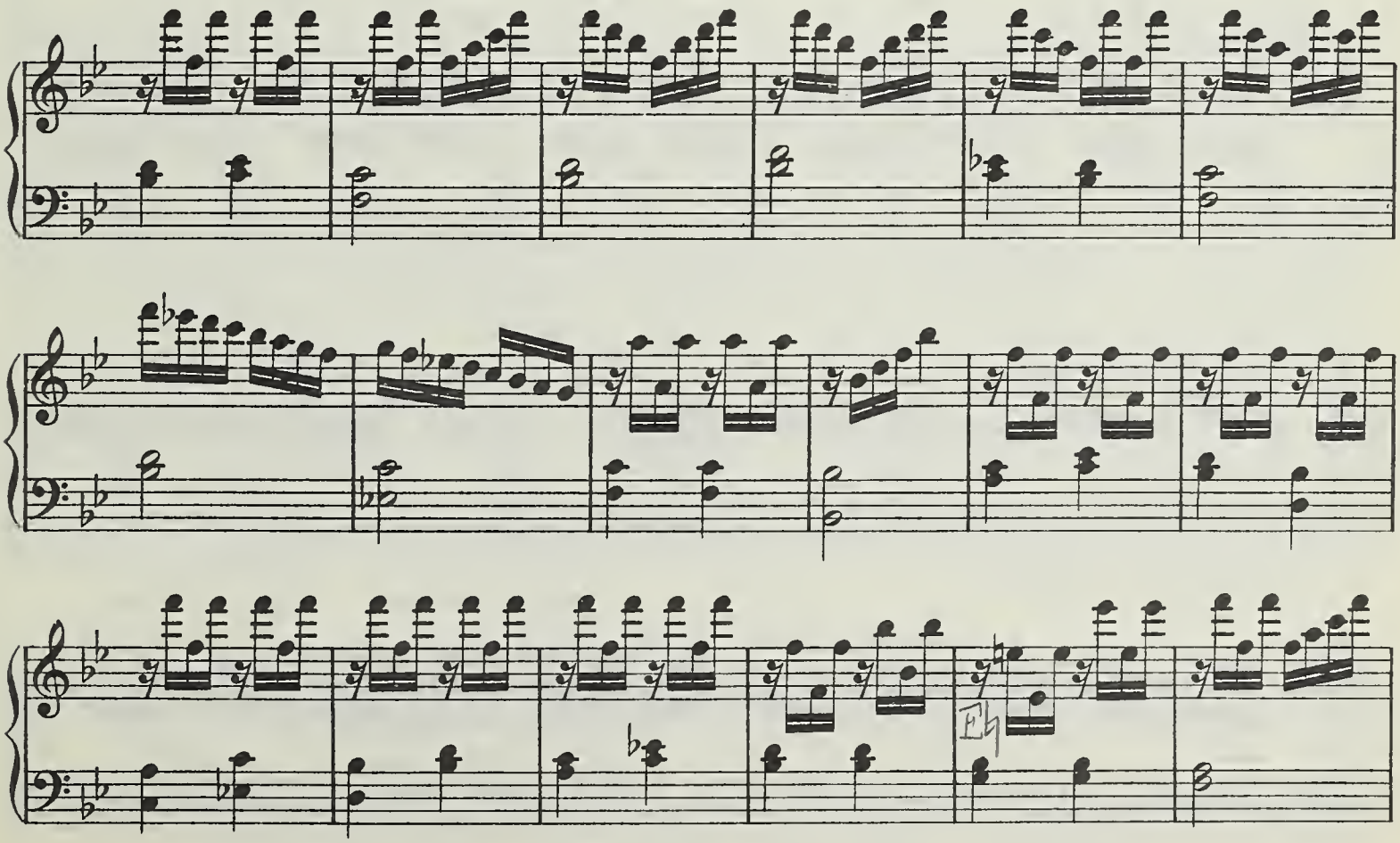
Il n'y a qu'une seule méthode pratique pour la main droite. Elle consiste à fermer le poing, à faire legèrement dépasser le 3e doigt et à diviser la corde avec ce doigt. Dans l'exercice 19, on joue les sons harmoniques d'après la première méthode c'est-à-dire avec le pouce gauche.

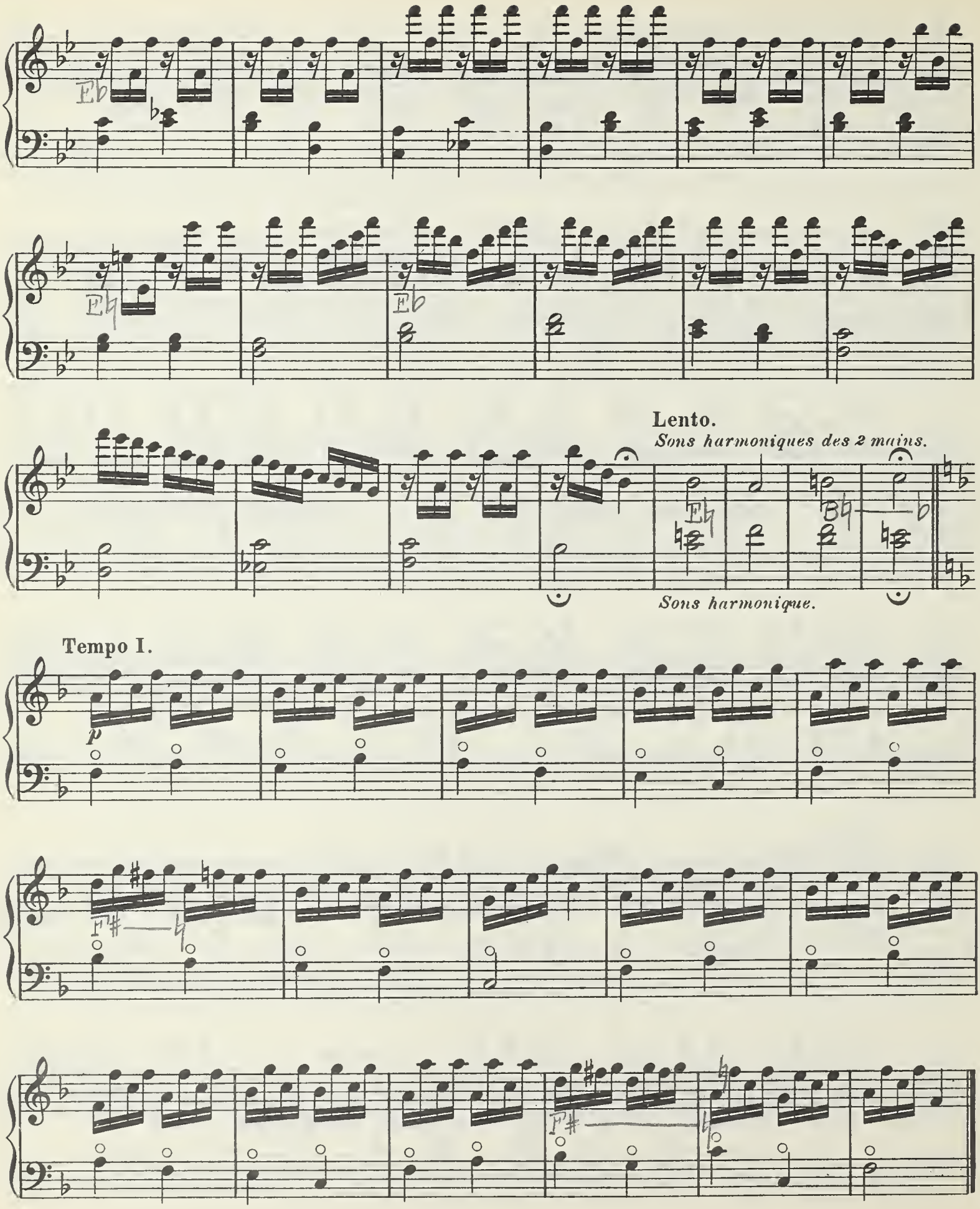
19. **Allegretto amabile.**





Toujours sons harmonique par tierces et intervalles plaqués.



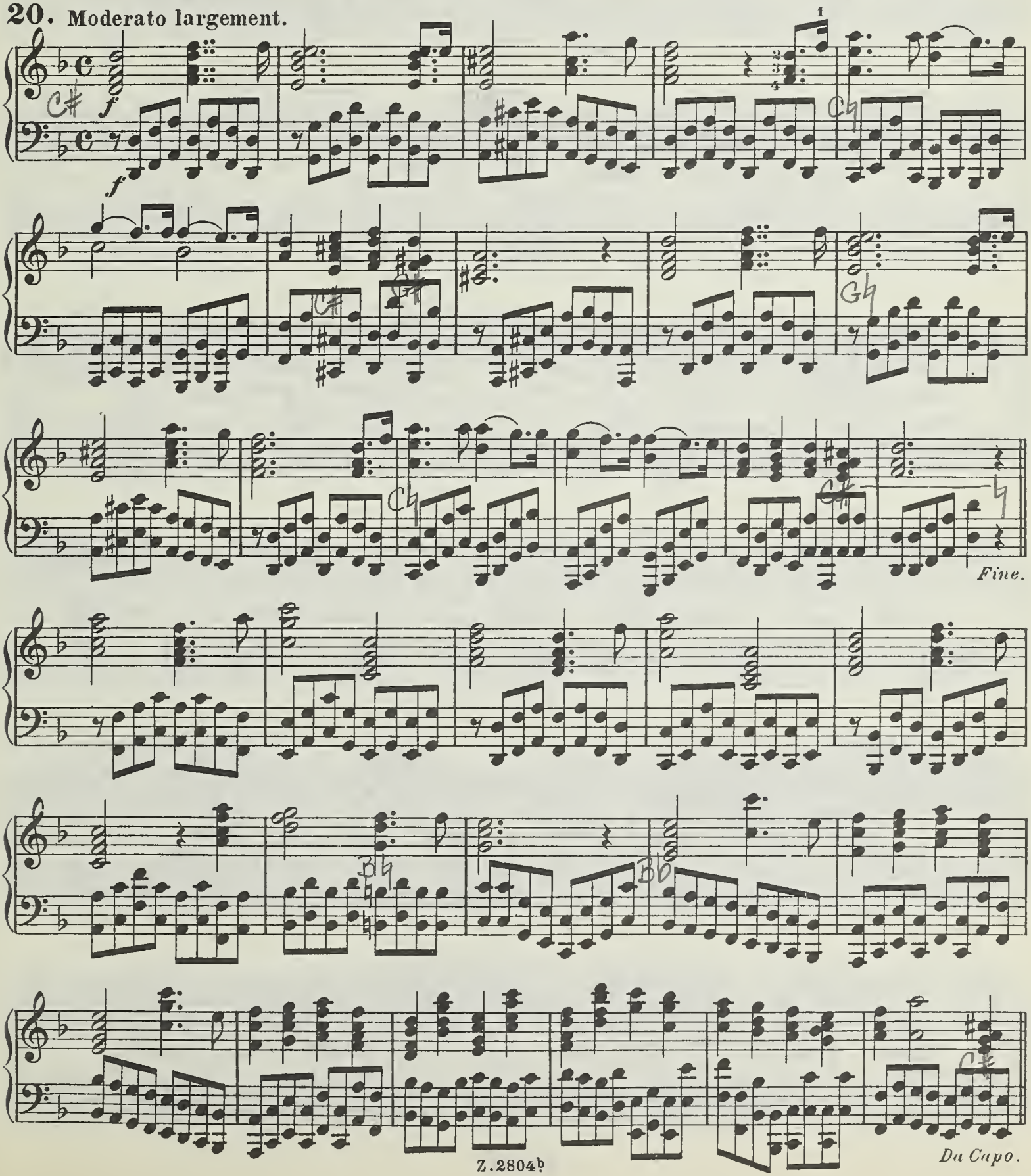

Lento.
Sons harmoniques des 2 mains.
Sons harmonique.
Tempo I.
p

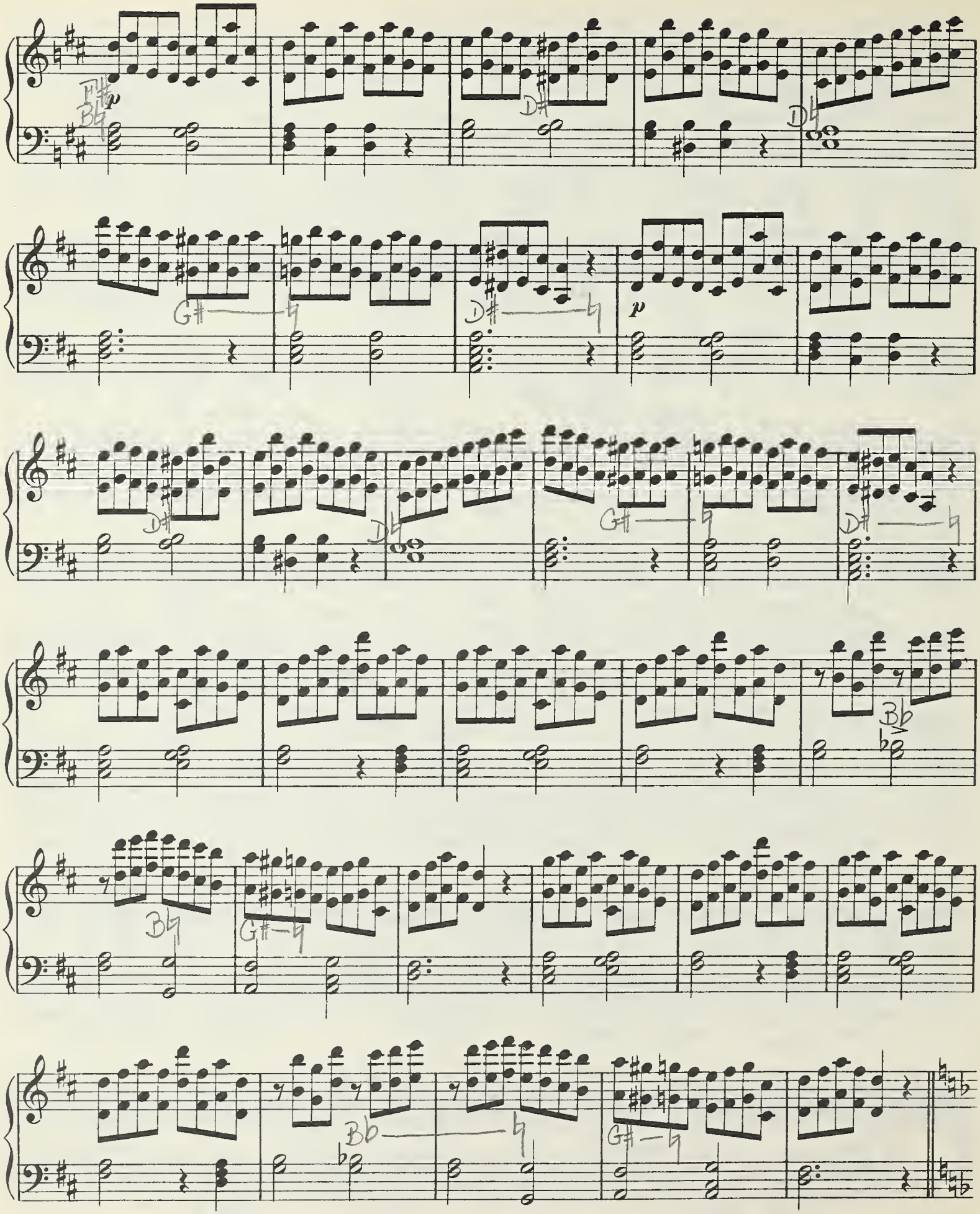
Übung 20 hat den Zweck die linke Hand in Oktaven zu üben und man soll daher nicht mit steifem Handgelenk spielen, sondern in schwingender, elastischer Bewegung.

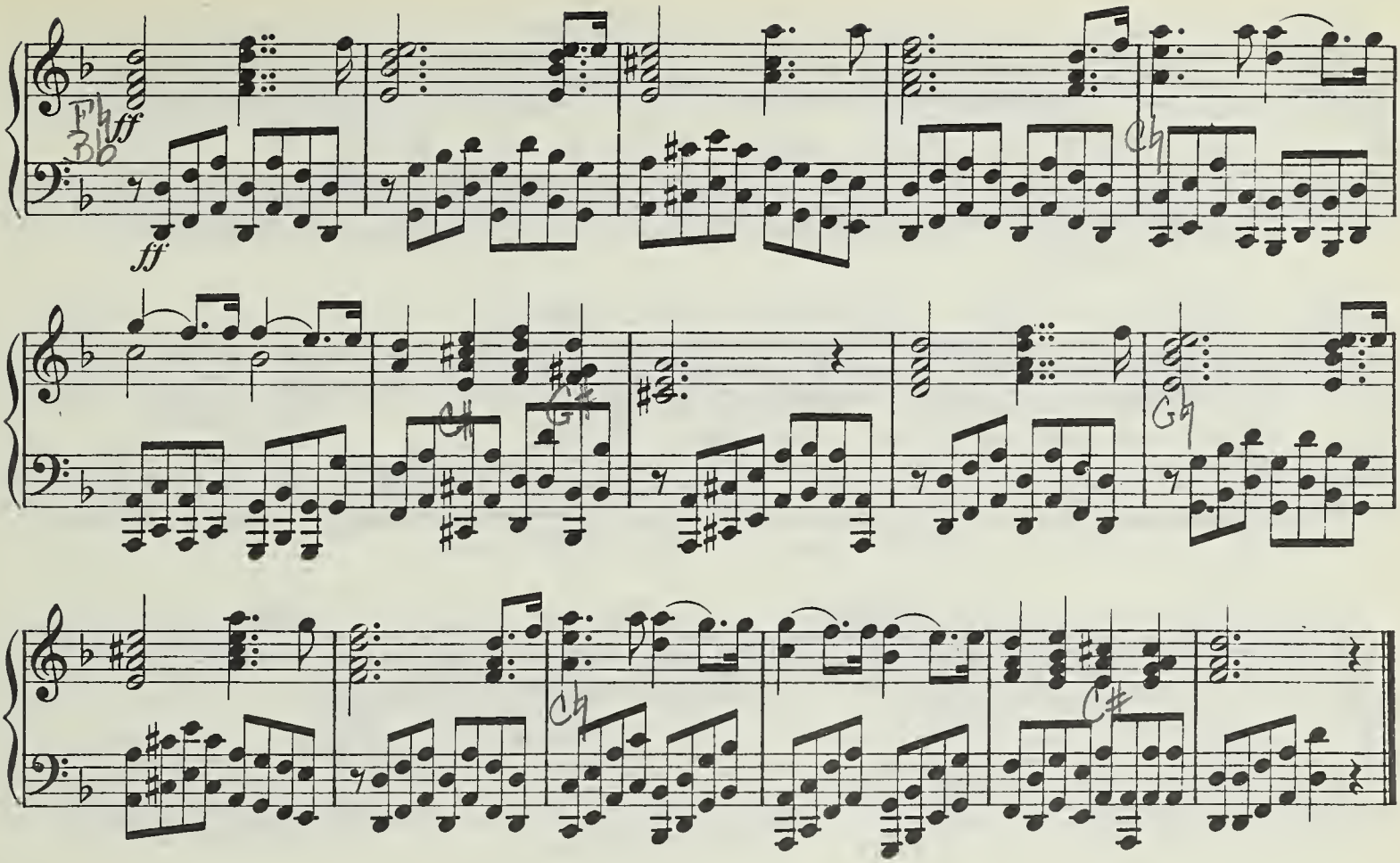
Exercise 20 is written for the practice of the left hand in octaves; it must therefore not be played with a stiff wrist but with a swinging, elastic movement.

Exercice 20 a pour but d'exercer la main gauche aux octaves; aussi doit-elle être jouée avec un mouvement élastique et non point avec un poignet raide.

20. **Moderato largement.**




p
p

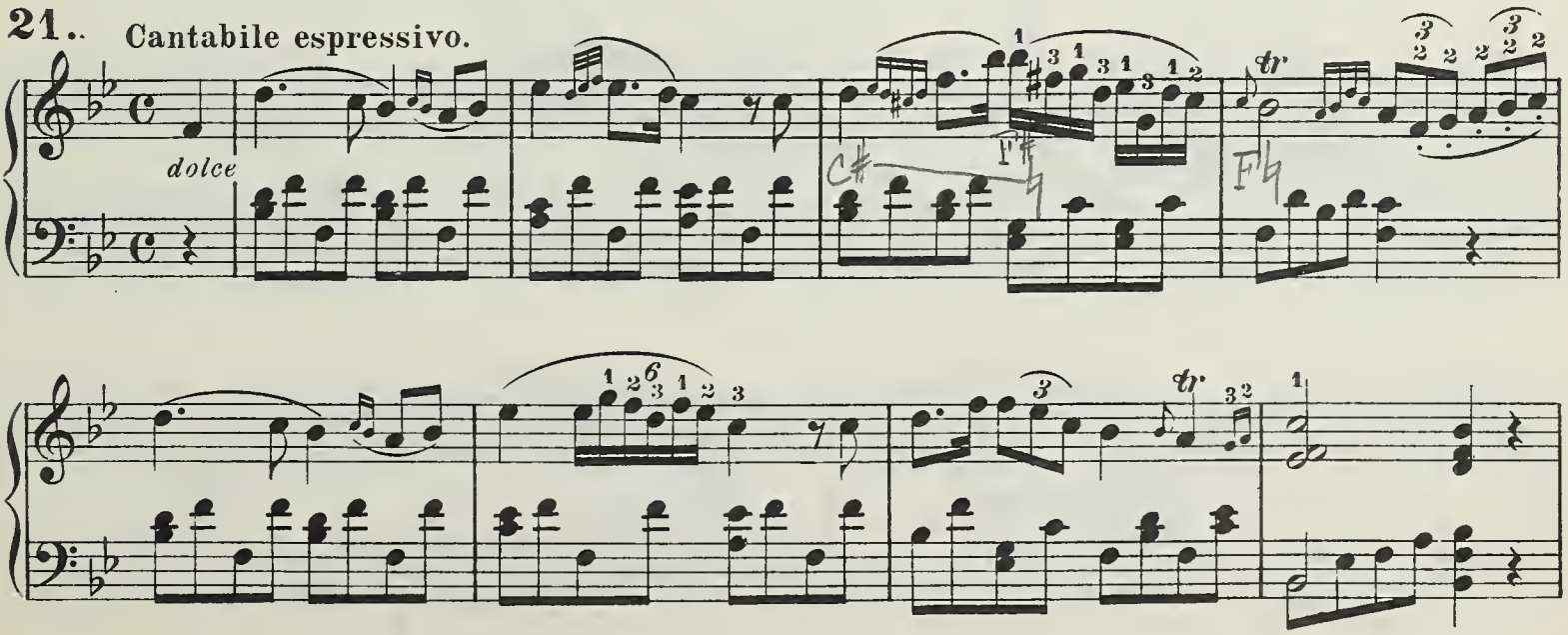


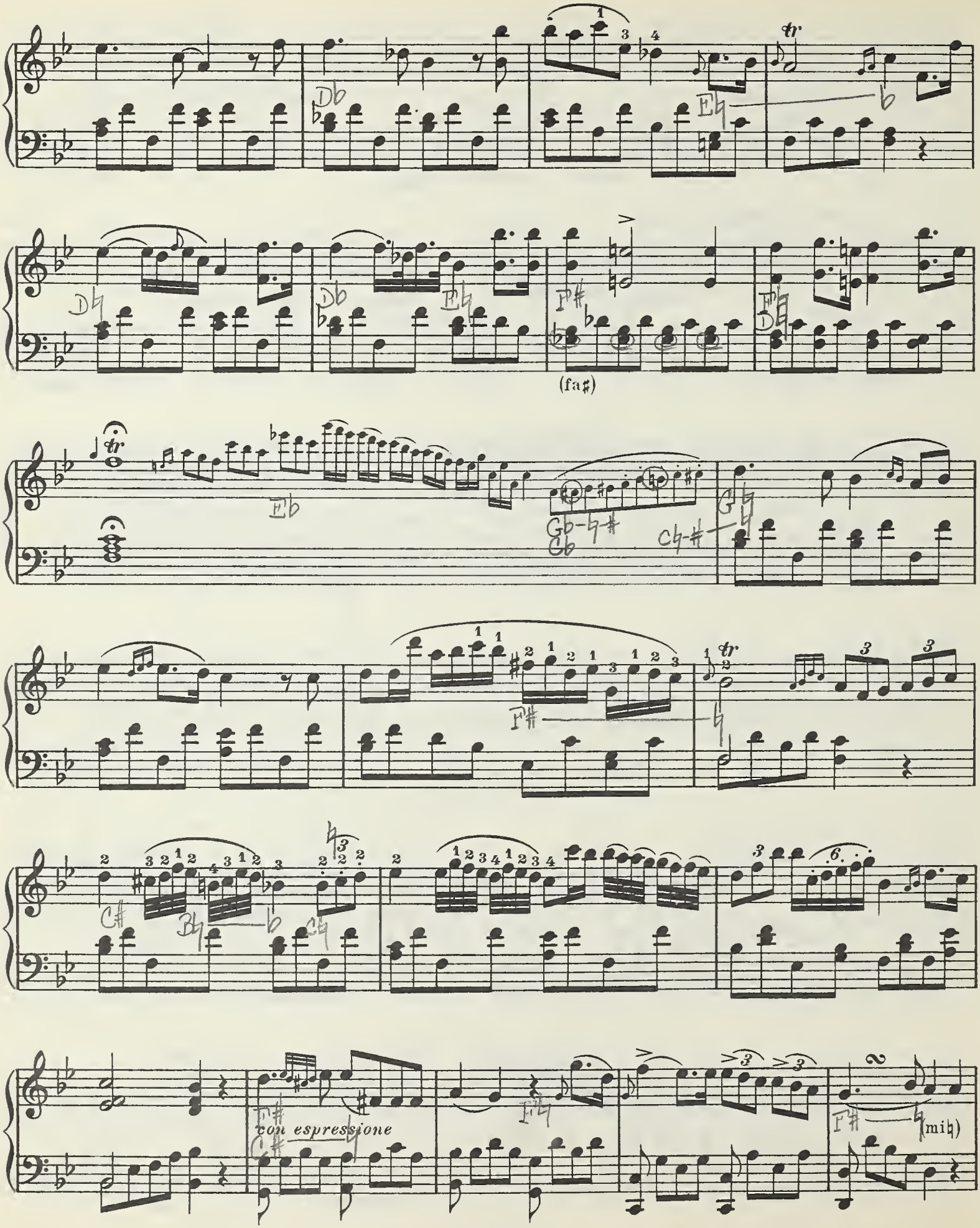
Übung 21. In dieser Übung resumieren wir alles bisher Gelernte. Dies ist eine reizende Kantilene, in welcher wir Gelegenheit haben mit Technik und Geschmack den Triller und das Gruppetto auszuführen.

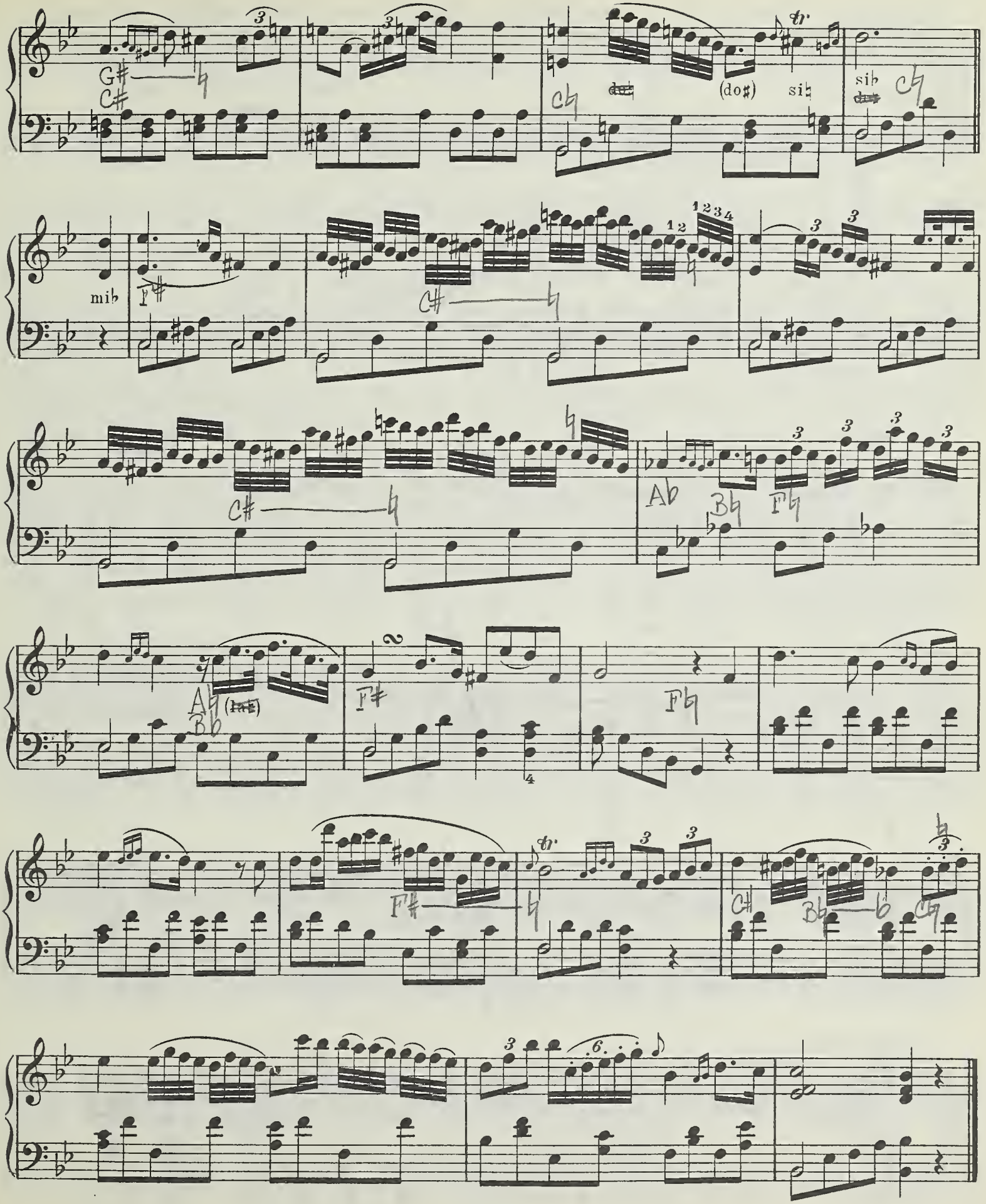
Exercise 21. In this exercise we resume all we have learned so far. This study is a charming Cantilene (melody) wich gives the student an opportunity of showing taste and technical skill and of executing the shake and the turn.

Exercice 21. Cet exercice résume tous les enseignements donnés jusqu'ici. C'est une charmante cantilène qui permet de montrer du goût et de la technique et d'exécuter des trilles et des gruppetti.

21. **Cantabile espressivo.**




(fa♯)
con espressione
(mi♮)

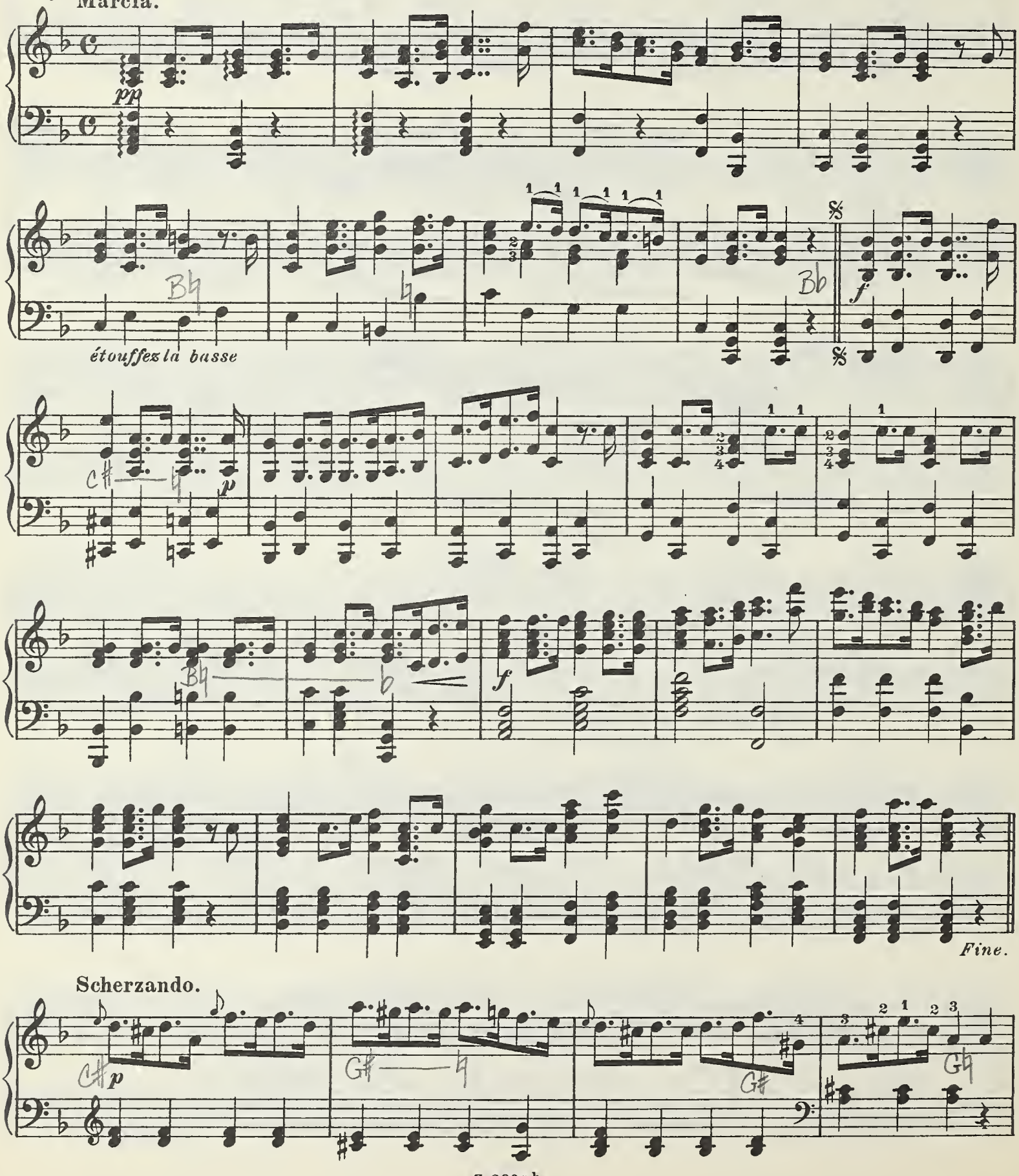

G♯
C♯
C♮
(do♯)
si♮
sib
mib
F♯
C♯
Ab
B♮
F♮
A♮
(lat)
Bb
F♯
F♮
F♯
C♯
B♮
C♮

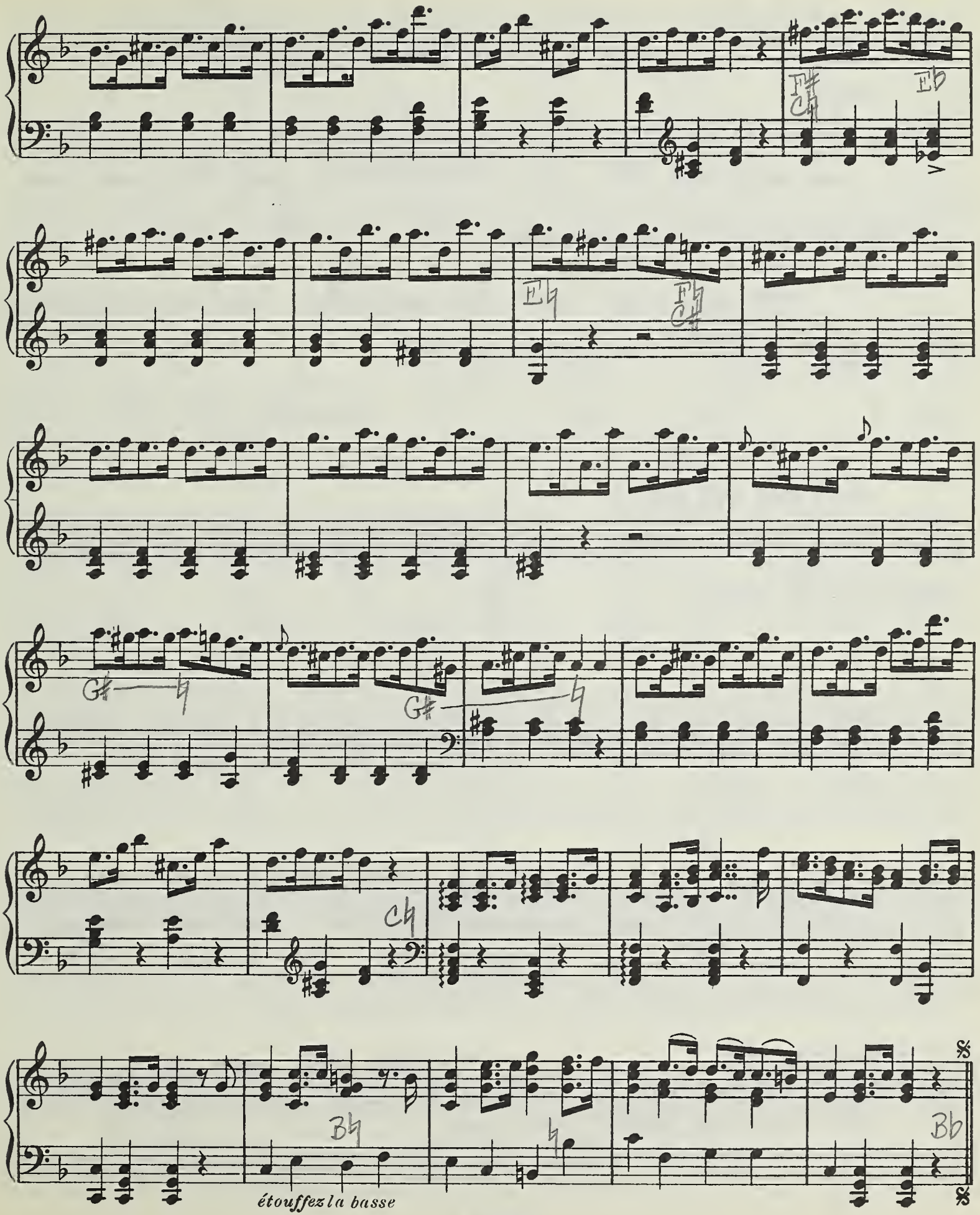
Übung 23 ist ein Marsch mit graziösem Scherzando, welches nicht ganz leicht zu spielen ist.

Exercise 23 is a March with a graceful Scherzando which is not quite easy to play.

Exercice 23 est une marche contenant un scherzando gracieux qui n'est pas très facile à jouer.

23. **Marcia.**



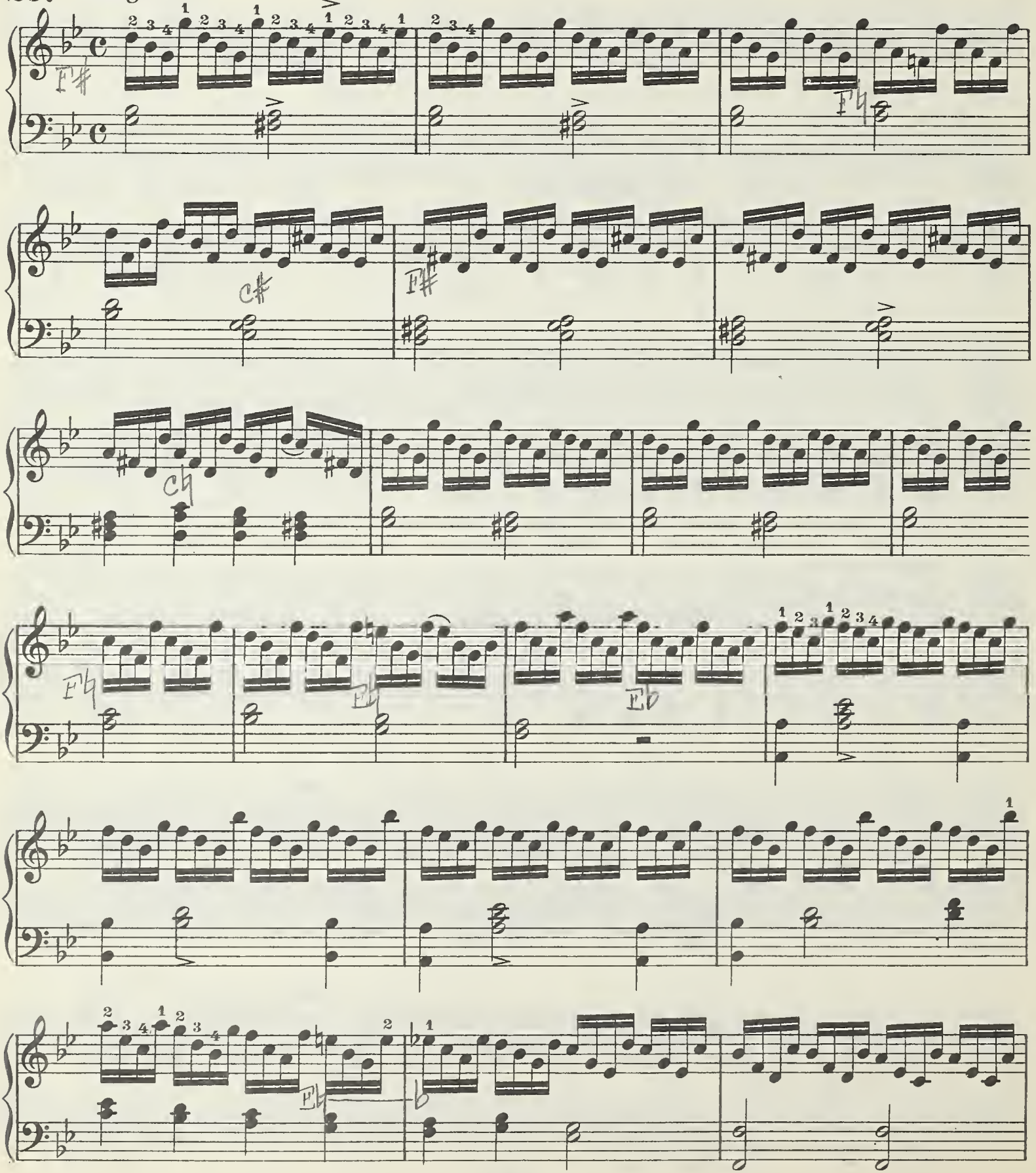

étouffez la basse

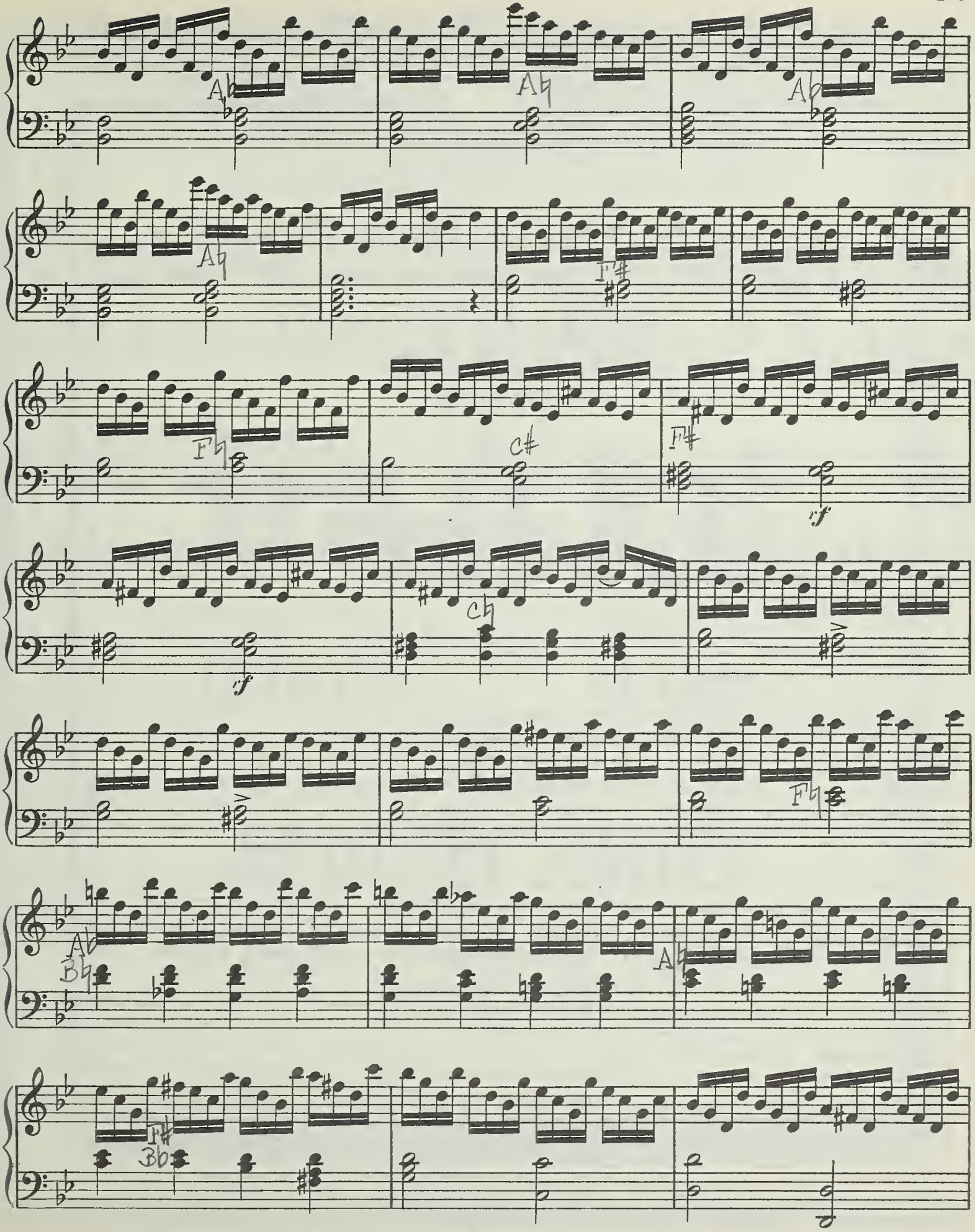
Übung 25 verlangt von dem zweiten Finger durch Markieren der ersten Note eine Selbständigkeit.

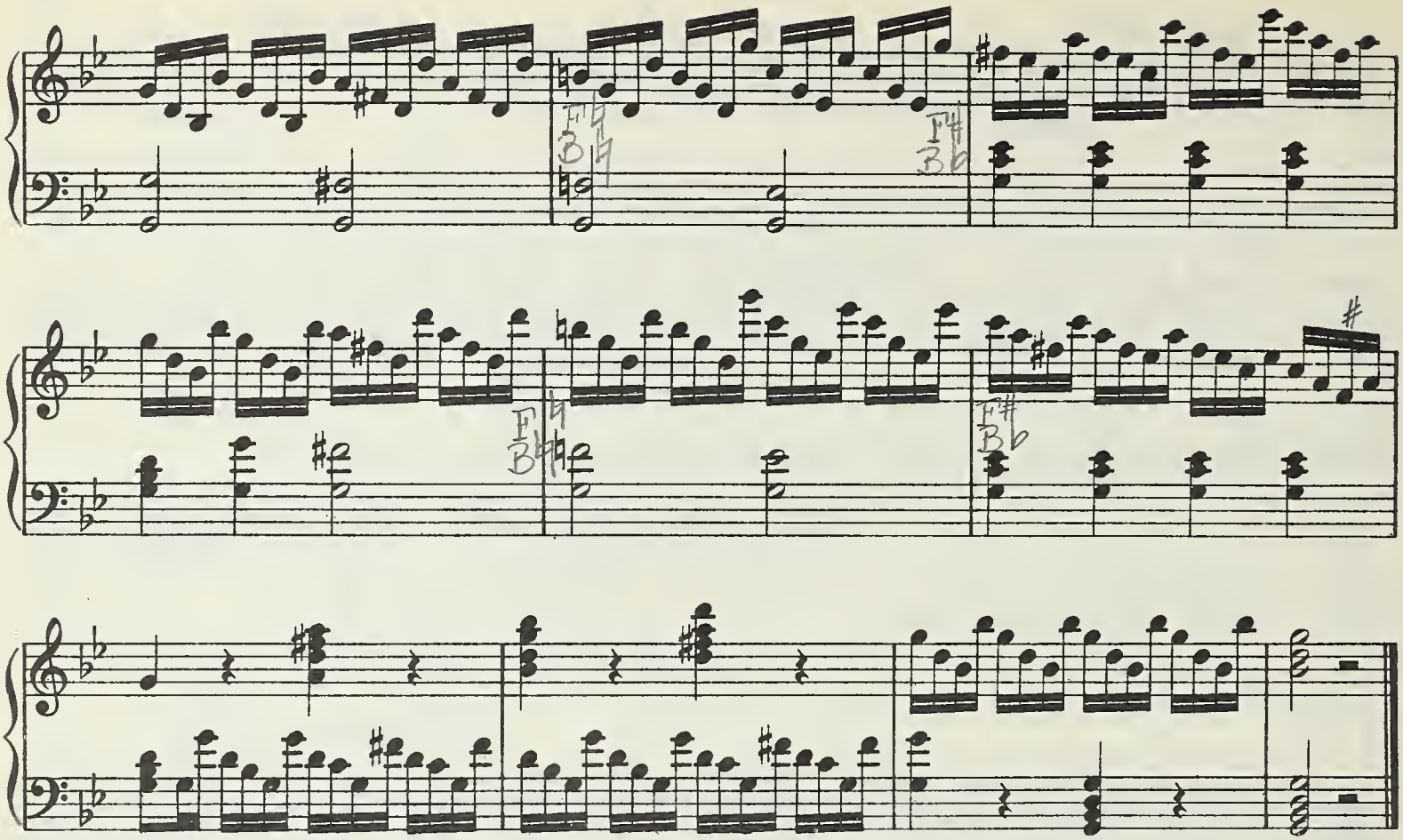
Exercise 25 requires that the first finger which has to accentuate the first note should be independent.

Exercice 25 exige une assez grande indépendance du 2e doigt pour marquer la première note.

25. Allegro.







Anmerkung. Ich füge hiermit hinzu, dass nach dem Cahier V von Bochsa folgende Stücke als der Kraft entsprechend und folgerecht in Arbeit zu nehmen sind. Ich empfehle somit:

1) **Alvars**, Op. 30. Introduction et Variations sur des motifs de l'opera „Norma" (Bellini) pour la harpe.

2) **Alvars**, Thème et Variations sur des motifs de Capuletti.

3) **Alvars**, Sämtliche kleine Stükke unter dem Titel: „Voyage en Orient."

4) **Alvars**, Papagallo. Ferner in demselben Genre von Komponisten wie Hasselmans, Thomas, Oberthür und anderen.

5) **Bochsa**, Op. 34. Nº 1. Cahier VI. Vingt-cinq études, dediées à Cramer.

6) **Bochsa**, Op. 34. Nº 2. Cahier VII.

Das 6. und 7. Heft von Bochsa soll als Beilage zur 3. Gruppe dienen.

Note. I wish to add that after Cahier V by Bochsa I think the following pieces corresponding to the degree of strength so far acquired by the student, wherefore they ought to be studied next. I recommend:

1) **Alvars**, Op. 30. Introduction et Variations sur des motifs de l'opera "Norma" (Bellini) pour la harpe.

2) **Alvars**, Thème et Variations sur des motifs de Capuletti.

3) **Alvars**, The whole collection of short pieces under the title: "Voyage en Orient."

4) **Alvars**, Papagallo. Further pieces of a similiar character by composers such as Hasselmann, Thomas, Oberthür and others.

5) **Bochsa**, Op. 34. Nº 1. Cahier VI. Vingt-cinq etudes, dedicés à Cramer.

6) **Bochsa**, Op. 34. Nº 2. Cahier VII.

Cahier VI and VII of Bochsa is to serve as supplement to the 3 group.

Observation. J'ajoute ici qu' il faut apres le Cahier V de Bochsa, s'attaquer aux morceaux suivants qui correspondent bien à la force et aux progrès des élèves. Je recommande donc:

1º **Alvars**, Op. 30. Introduction et Variations pour la harpe sur des motifs de l'opéra „Norma" par Bellini.

2º **Alvars**, Theme et Variations sur des motifs des Capuletti.

3º **Alvars**, Tous les petits morceaux intitulés „Voyage en Orient."

4º **Alvars**, Papagallo. Encore les autres compositeurs du même genre tels que Hasselmans, Thomas, Oberthür et autres.

5º **Bochsa**, Op. 34. Nº 1. Cahier VI. Vingt-cinq études, dédiées à Cramer.

6º **Bochsa**, Op. 34. Nº 2. Cahier VII.

Les cahiers VI et VII de Bochsa doivent servir de supplément au 3 groupe.

ZIMMERMANN-SCHULE

METHODE
FÜR
HARFE

MÉTHODE POUR LA HARPE.

METHOD FOR THE HARP.

VON

ALBERT ZABEL

Teil I No 74 Teil II No 75 Teil III No 76
Komplett No 77

Alle Rechte vorbehalten.

GRUPPE III.

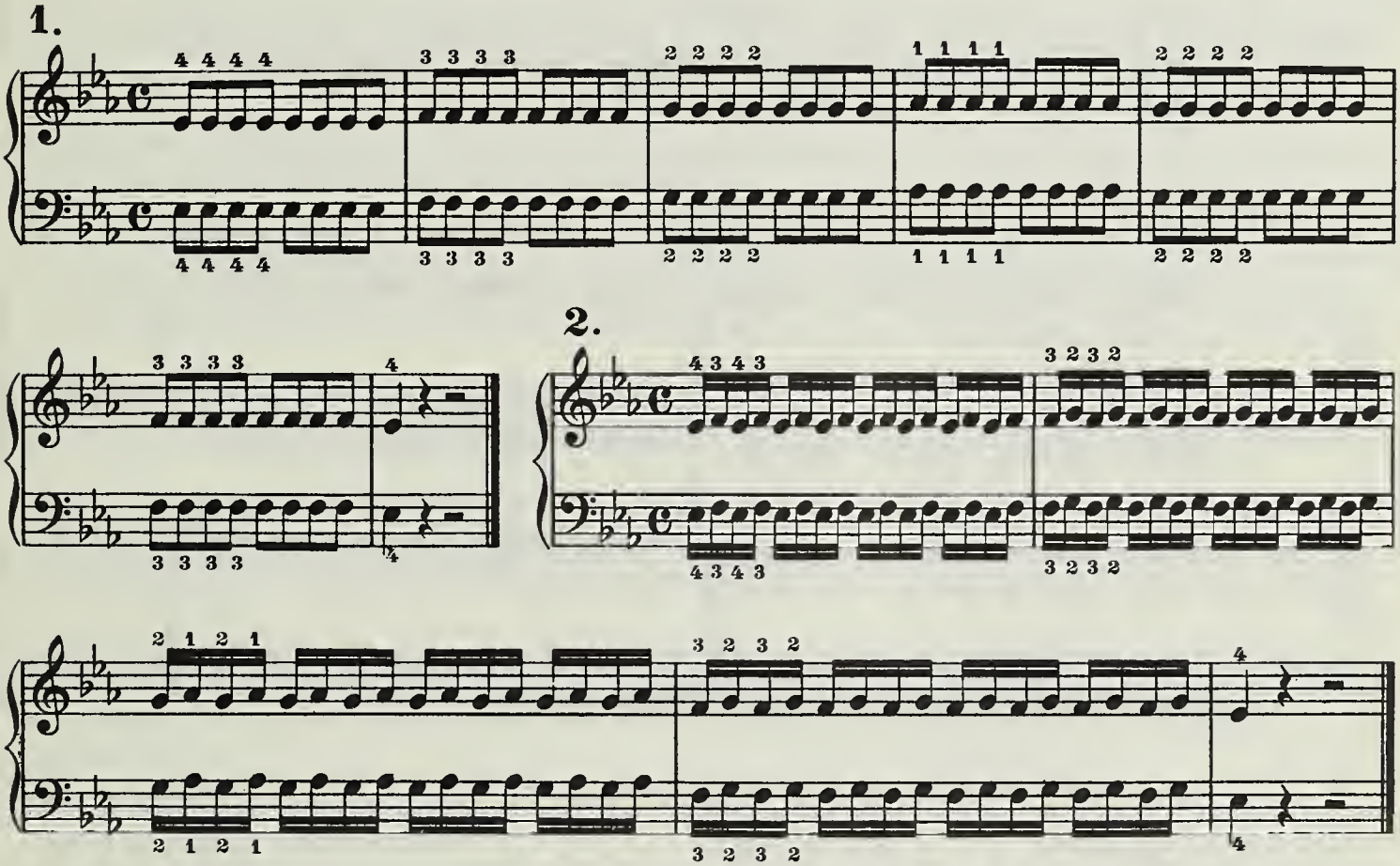
Gruppe Nº 3 fängt mit denselben Übungen wie Gruppe Nº 1 an, nur mit dem Unterschiede, dass die Finger nach dem Anspielen sich sofort wieder auf dieselbe angespielte Saite stellen und dadurch von jedem einzelnen Finger eine strikte Selbständigkeit verlangen, welches bei Gruppe Nº 1 noch zu schwierig war.

GROUP III.

Group Nº 3 begins with the same exercises as group Nº 1, ruly with this difference that as soon as the fingers have played they must place themselves again on the same string they struck, which requires an absolute independence of each single finger, this having been get too difficult par group Nº 1.

GROUPE III.

Le group Nº 3 commence par les memes exercices que le group Nº 1 à la différence près que les doigts se remettent sur la corde aussitôt après l'avoir attaque. Ce groupe exige donc de chaque doigt une rigoureuse independance qui était encore trop difficile au group Nº 1.



In Übung Nº 2 setze man den 4ten Finger nach dem Anspielen sofort wieder ein und dann erst spiele man den 3ten, welcher sich auch sofort wieder nach dem Anspielen plaziert, so dass immer ein Finger am Platze steht.

Die Schnelligkeit hängt ganz von den Fähigkeiten des Spielers ab. Zu Anfang wähle man ein mässiges Tempo und gebe allmählich an Schnelligkeit zu, jedoch unbeschadet des Tones und der Egalität.

In Exercise Nº 2 place the sherd finger again immediately ofter having played it, then only continne with the second wich must also be placed again on the string as soon as it has been played, se that there is always one finger on the spot.

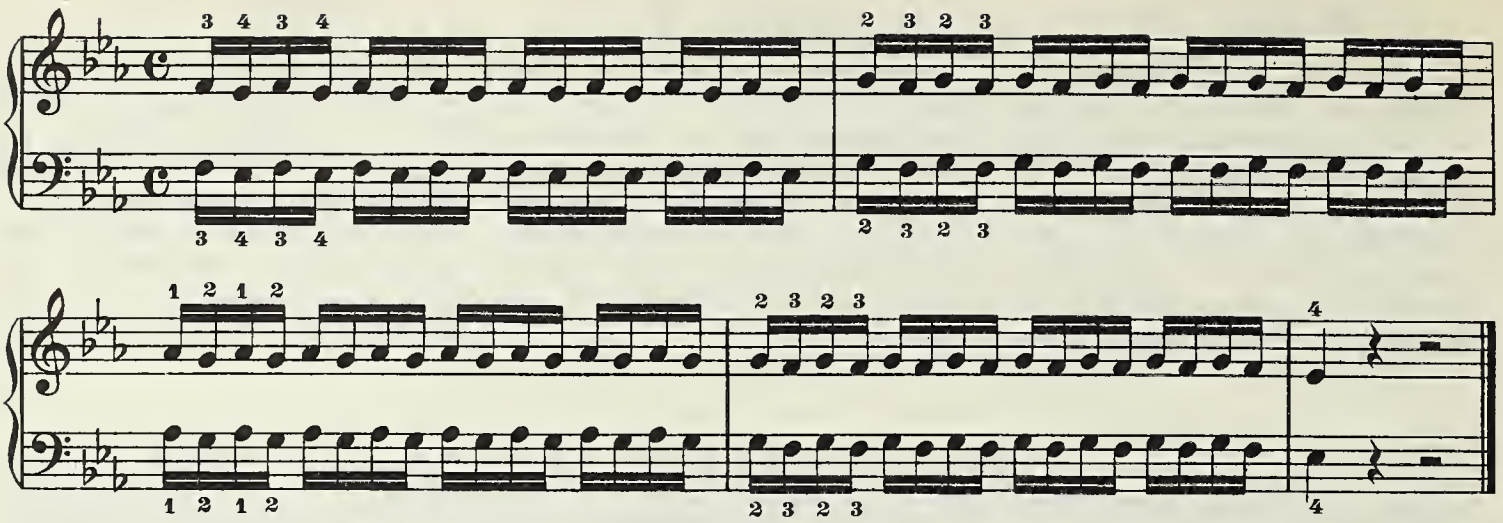
The velocity depends intirely on the capabilities of the performer. Choose as ferst a moderate time, then increase gradually in velocity, without hawever any detriment to the tone of equality.

Dans l'exercice Nº 2 on remet en position le 4e doigt aussitôt après l'attaque et puis alors seulement on joue le 3e doigt qui se remet également en place aussitôt après l'attaque, de façon qu'il y ait toujours on doigt en position.

La vélocité dépend entiérement de l'habileté de l'executant. On prend d'abord un mouvement modéré, puis on accélère graduellement, mais sans nuire aucunement au son et à l'egalité.

Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Frankfurt/Main Z. 2804e

3.

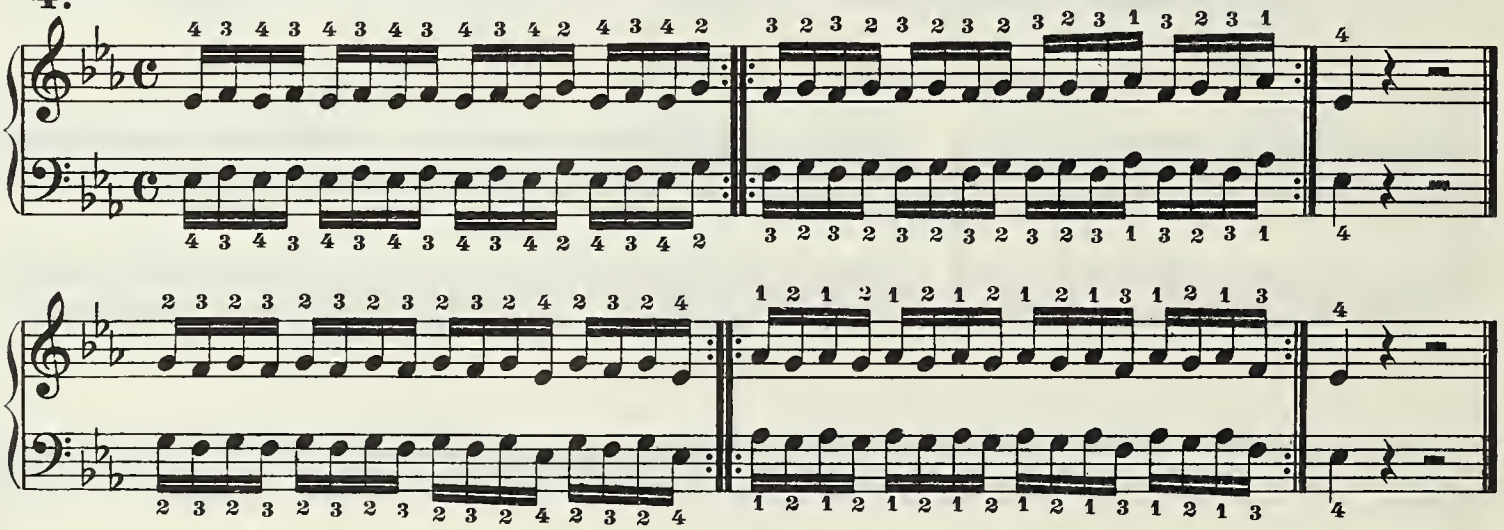


In Übung Nº 3 verfolge man dasselbe Prinzip wie in Übung Nº 2.

In Exercise Nº 3 the same principle is to be followed as in Exercise Nº 2.

Dans l'exercice Nº 3 on suit le même principe qu'à l'exercice Nº 2.

4.

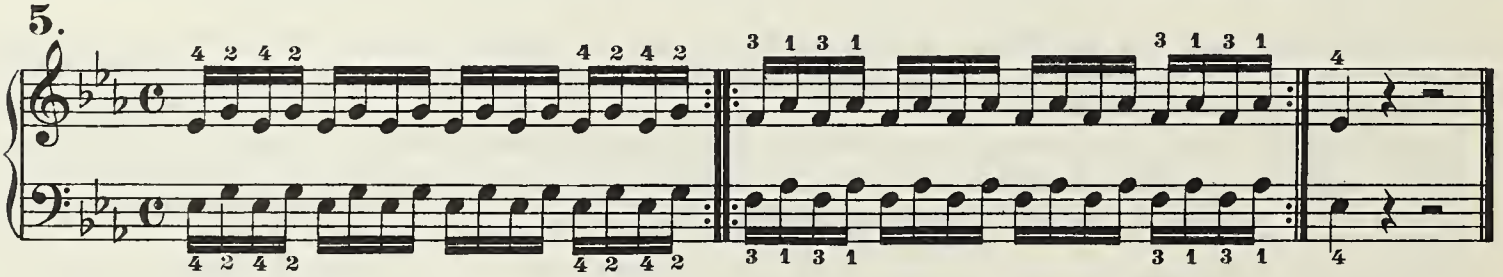


In Nº 4 wird nur der 3te und 4te Finger eingesetzt, und eine leichte Trillerbewegung ausgeführt

In Nº 4 only the second and the third fingers are put down and o light shake is executed.

Au Nº 4 on re met en position que le 3e et le 4e doigt et on exécute on léger mouvement de trille.

5.



In Übung Nº 5 werden alle 4 Finger eingesetzt, und zwar auf Es, F, G und As; währenddem der 3te und 1ste festgehalten wird, spielt der 4te und 2te eine leichte Triller-

In Exercise Nº 5 all the fingers are put down, viz, on E-flat F, G, and A-flat; whilst the second finger and the thumb are kept down the third and the first play a light shake

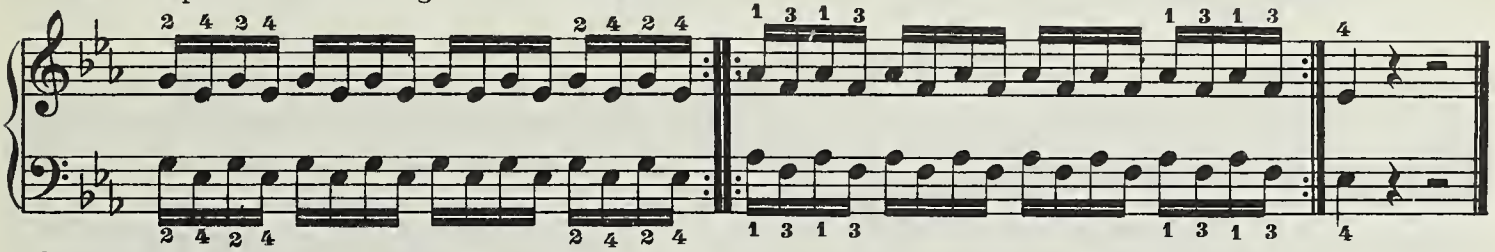
Au Nº 5 on met tous les 4 doigts en position sur Mib, Fa, Sol et Lab; tandis que le 3e et le 1er rentent en position, le 4e et le 2e jouevt on léger mouvement de trille pour se

bewegung, stellt sich nach seiner Tätigkeit wieder in seine alte Stellung, um dann den 3ten und 1sten wirken zu lassen. Beim Zurückspielen ist das Umgekehrte der Fall.

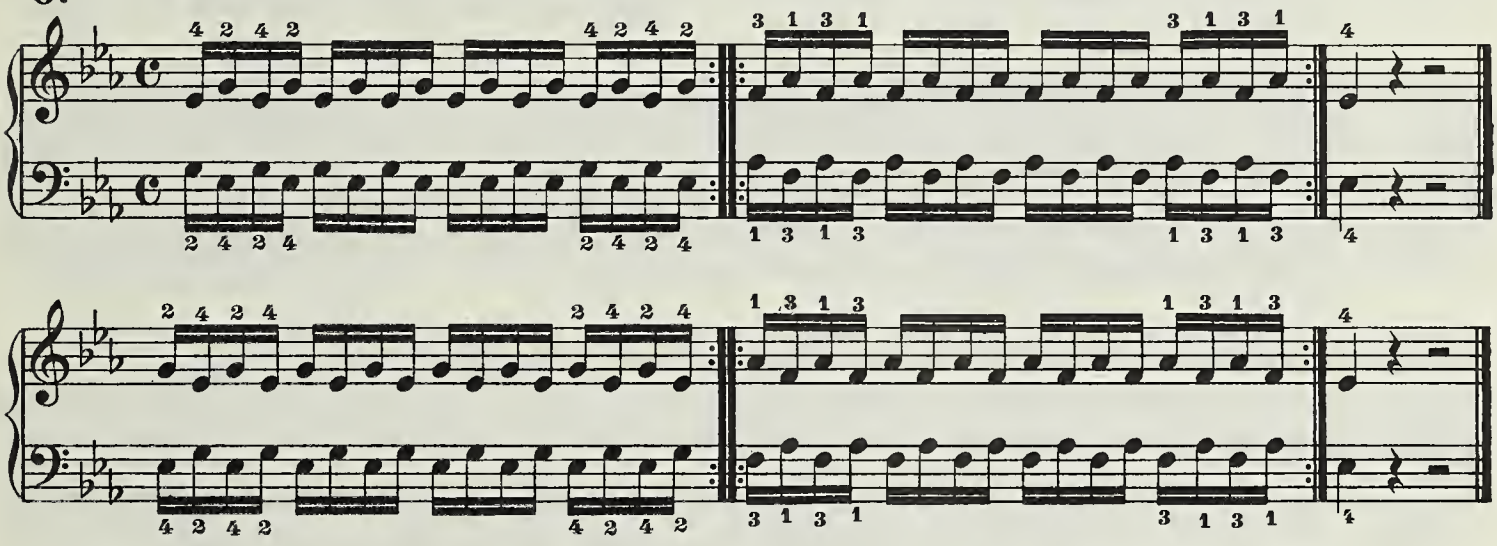
whereupon tney place themselves again into their former position as to allow the 2d finger and the thumb to operate. In descending the contrary takes place.

remettre ensuite en position et permettre au 3e et au 1er d'agir à leur place. C'est tout le contraire en descendant.

Zurückspielen. Descending. En descendant.



6.

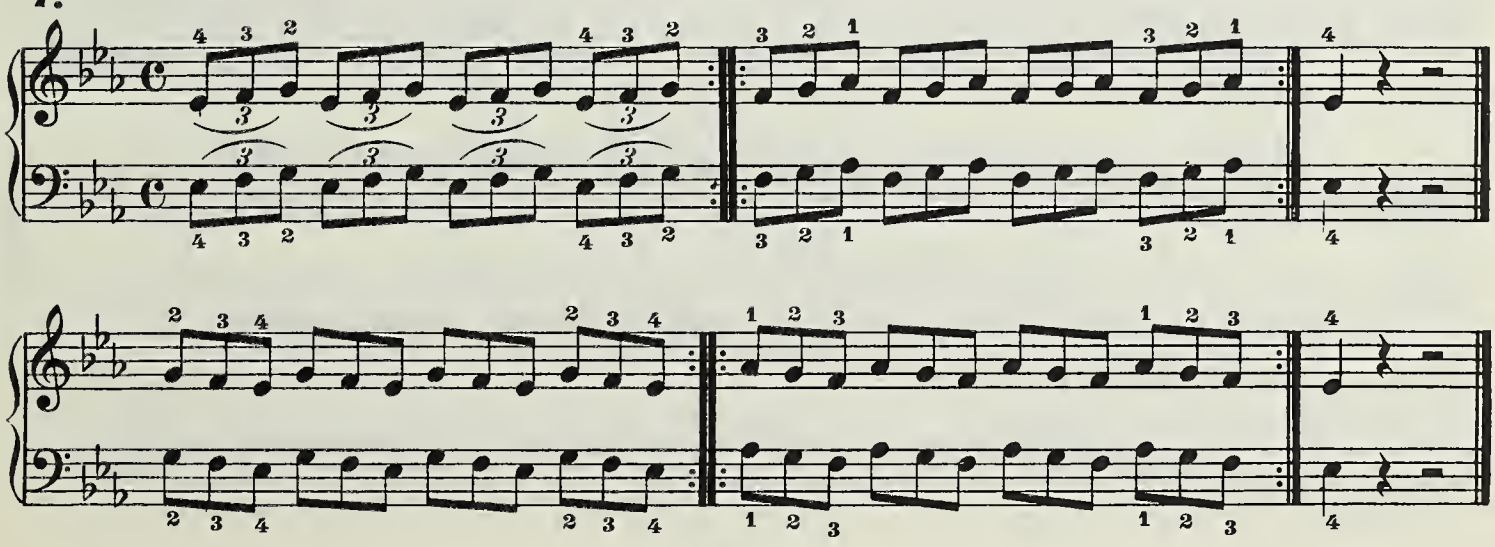


Übung № 6 nimmt an denselben Gesetzen teil; d. h. die zwei nichtaktiven Finger behalten ihren Einsatz, während die aktiven zwei Finger spielen.

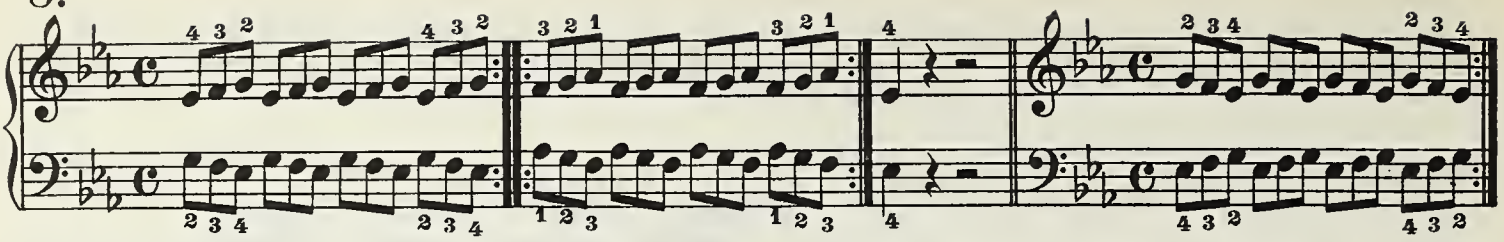
Exercise № 6 takes part in the same rules; viz: the two inactive fingers keep thier peace, whilst the two active dues plai.

L'exercice № 6 suit les mêmes lois, c'est-à-dire que le deux doigts inactifs restent en position pendant que les deux doigts actifs jouent.

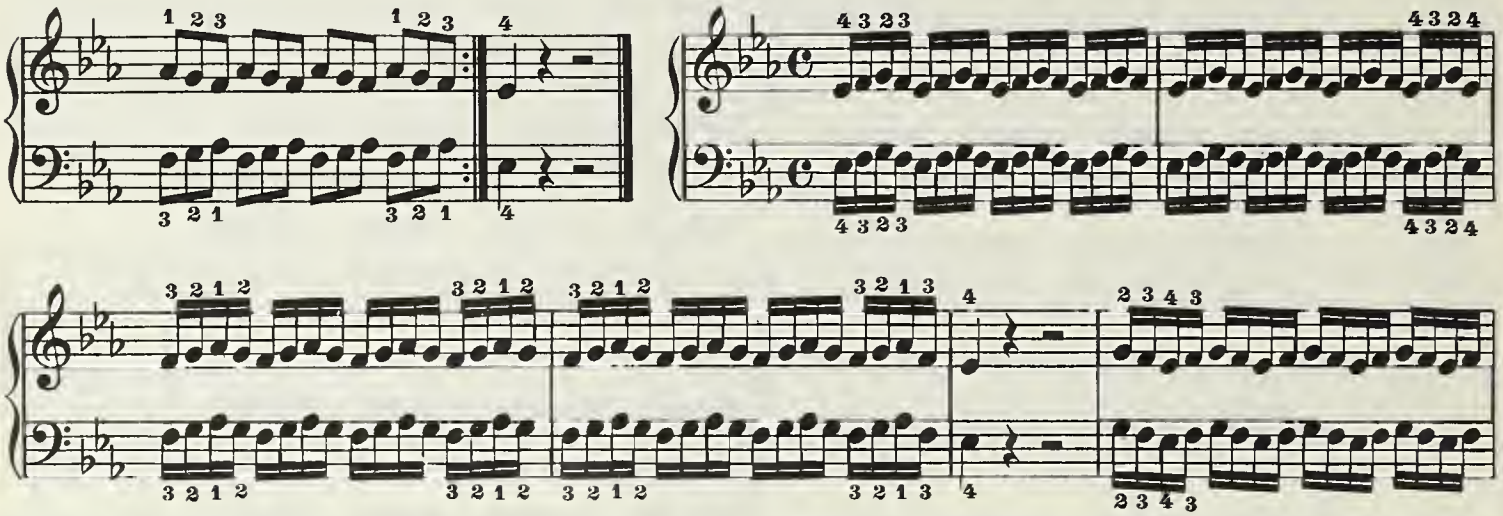
7.



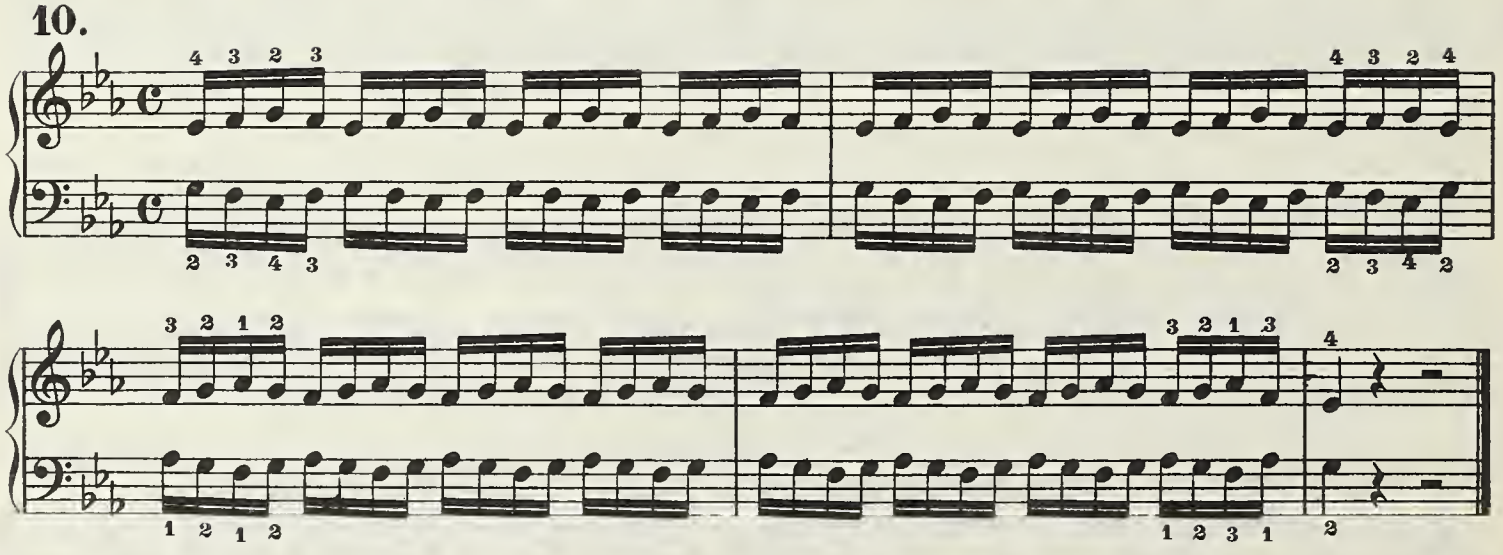
8.



9.



10.

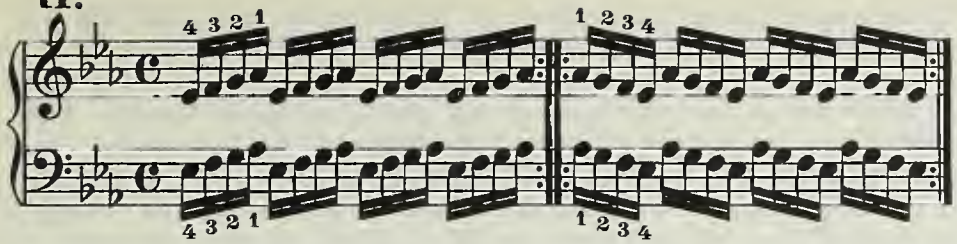


Anmerkung: Alle diese Übungen können in Bezug auf Schnelligkeit, sowohl als auf Dauer nach Belieben ausgedehnt werden.

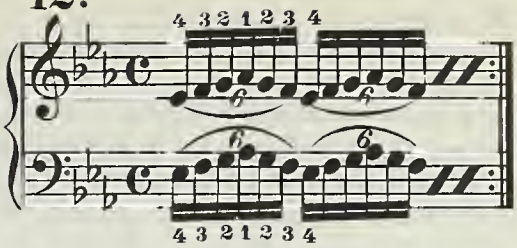
Note. All these exercises are capable of expansion as well with regard to velocity as to duration.

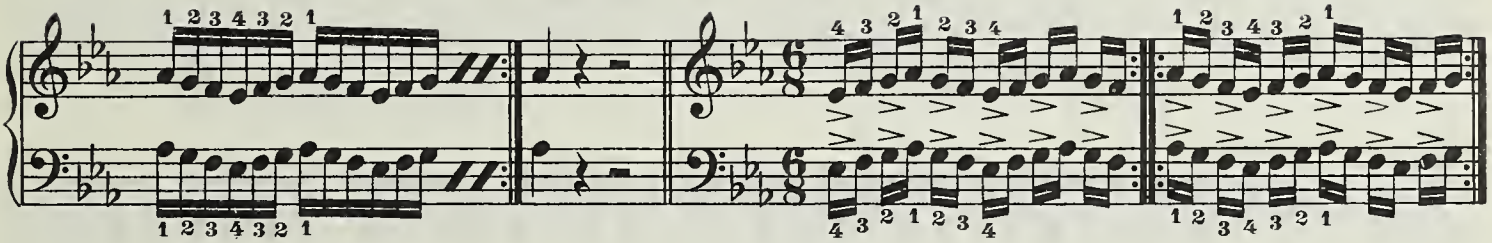
Observation: Tous exercice peuvent se modifer à volonté quant à la velocité et a la durée.

11.

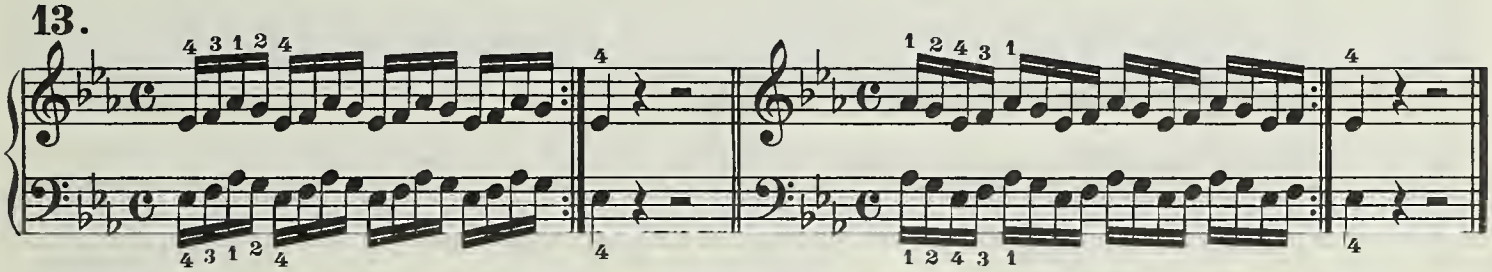


12.





13.

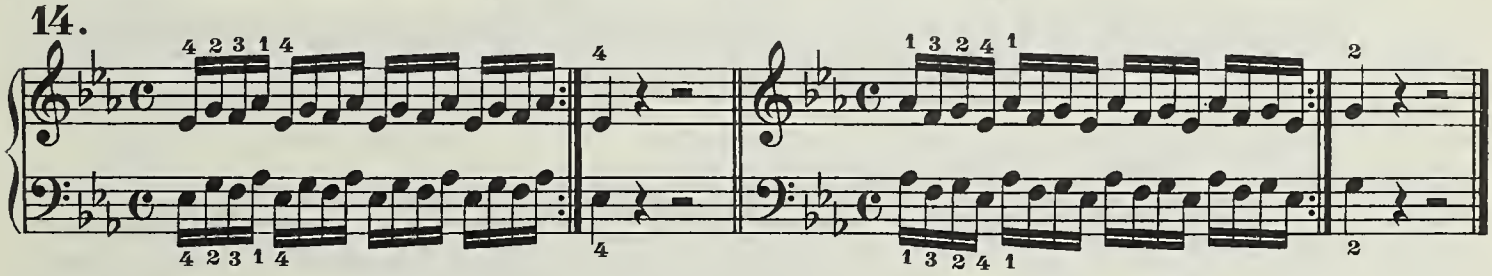


Ich halte es nicht für überflüssig daran zu erinnern, dass in Übung Nº 13 nur der 4te, 3te und 1ste Finger eingesetzt, und nur vor dem Anspielen des 1sten Fingers der 2te gestellt werden soll. In der Umkehrung wird zuerst der 1ste, 2te und 4te gestellt.

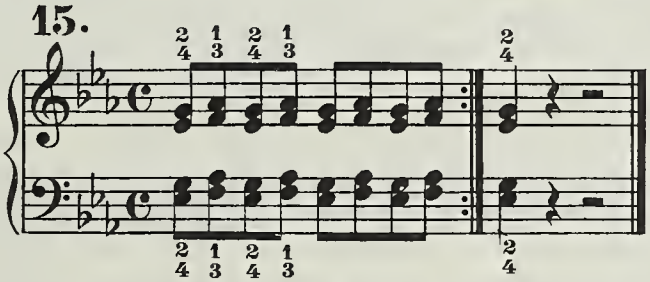
I do not think it superfluous to remind the student that in Exercise Nº 13 only the third and second finger and the thumb must be put down and that the first finger must be placed on the string only just before the thumb plays. In descending place first the thumb, the second and the third.

Le ne crois pas inutile de rappeler que, dans l'exercice Nº 13, on ne met en position que le 4e le 3e et le 1er doigt et que le 2e doigt ne se pose qu'avant l'attaque du 1er A l'inverse, on pose d'abord le 1er, le 2e et le 4e doigt.

14.



15.



In Übung Nº 15 stelle man zuerst alle 4 Finger, spiele die Terz mit dem 4ten und 2ten an, ohne jedoch die andern aus ihrer Position zu bringen, dann spiele man die Terz

In Exercise Nº 15 place first all the four fingers, then play the third with the third and first finger, without hower bringing the remaining ones ont of their position then play the third: F. A-flat

Dans l'exercice Nº 15 on met d'abort les 4 doigt, puis on attaque la tierce avec le 4e et le 2e sans déranger les autres doigts. On joue ensuite la tierce Fa La ♭ avec le 3e et le

F, As mit den 3ten und 1sten Finger an, und setze zugleich mit dem Anspielen den 4ten (allein) in seine Position und, wenn dieser steht, werden nur dann die andern hinzugefügt; diese Manipulation wiederholt sich stets.

Bezüglich Übung Nº 15 sei gesagt, dass man zu Anfang ein langsames Tempo wähle und dieses mit Zunahme der Sicherheit allmählich beschleunige bis zu einem regelrechten Triller.

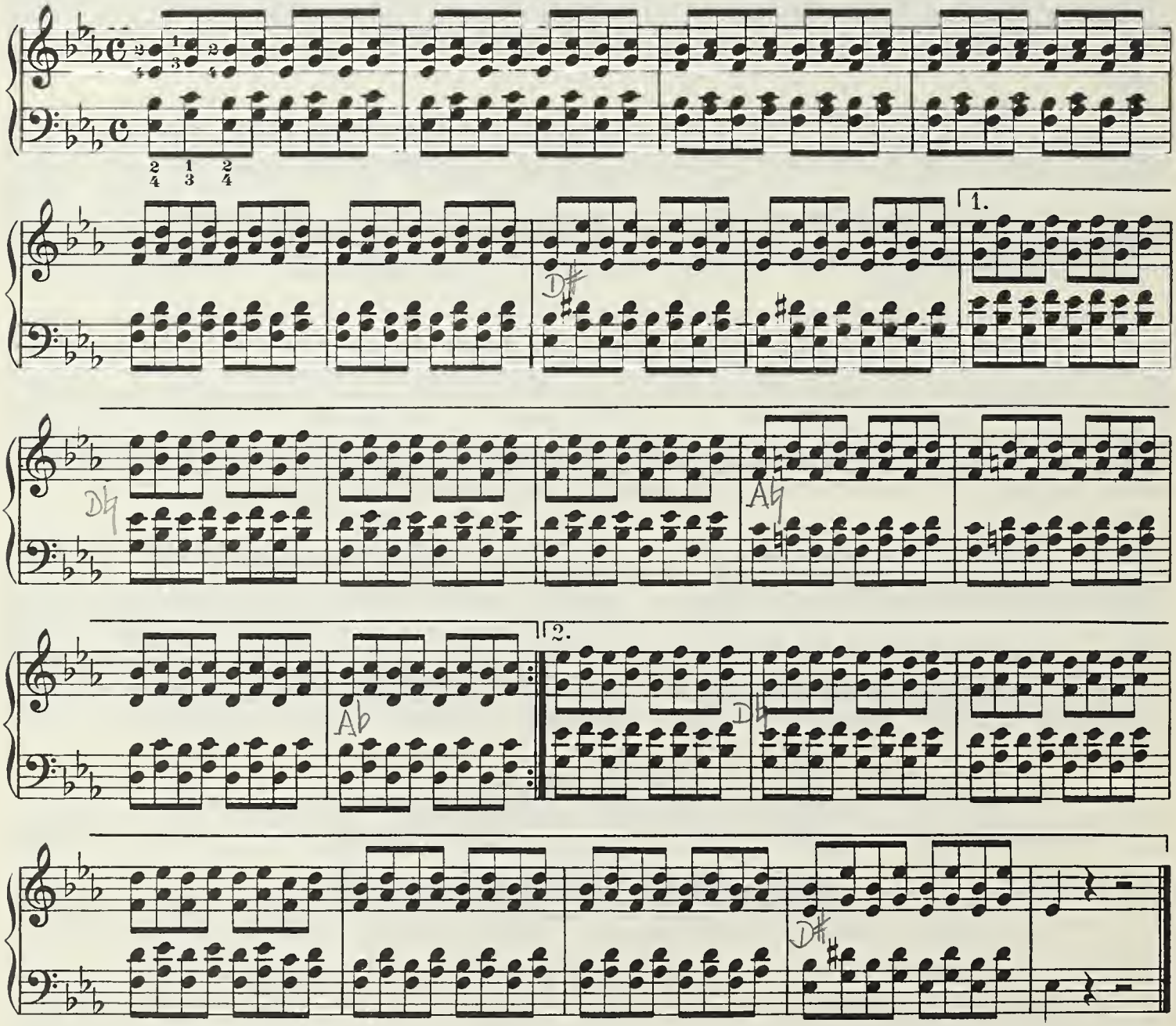
with the second finger and the thumb and put at the same time the third finger (alone) into its position and only when this is dow, add the other fingers. This manipulation 'opeats itself constantly.

Exercises Nº 15 must be taken in slow time at first and increased in speed, until the student having gained the necessary proficiency it develops into a regulees shake.

1er doigt et on mete le 4e tout seul en position en même temps qu'on attaque; quand ce 4e doit est préparé, on ajoute les autres doigts. Cette manipulation se renouvelle constament.

Nous dirons au sujet de l'exercice Nº 15 qu'on doit choisir d'abort on mouvement lent on accélère ensuite à mesure que l'assurance augmente et on arrive peu à peu à on trille selor toutes les regles.

16.



Nachdem man Übung Nº 15 gewissenhaft studiert hat, ist zur Übung

After having studied Exercises Nº 15 conscientiously nothing remains to be

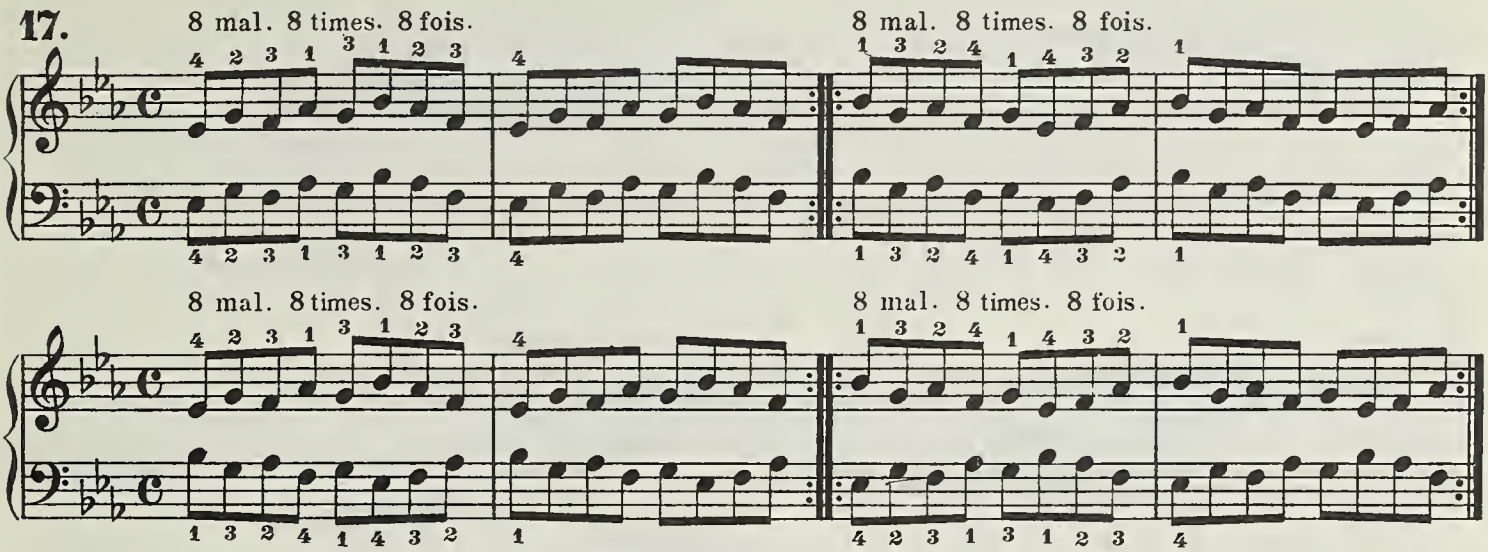
Quand l'exercice Nº 15 e été consciencieusement étudié, il a n'y rien

Nº 16 nichts weiter hinzuzufügen, denn es entspricht demselben Modus.

said with regard to Exercise Nº 16 which is of a corresponding character.

à ajouter au sujet de l'exercice Nº 16 qui est du même genre.

17.



Mit Übung Nº 17 schliesst die 3te Gruppe und wir haben jetzt bedeutend freieren Spielraum in der Wahl unsrer Piecen.

Nach Absolvirung der beiden Hefte der Etüden von Boehsa und der 3ten Gruppe dieser Methode ist man nun befähigt, sehwierige Pieçen zu spielen. Ieh führe hiermit nur beispielsweise einige an und überlasse es dem Gesehmaek des Spielers, unter den Komponisten und deren Produkte zu wählen.

Die Harfenliteratur ist gar nicht so arm, als man gewöhnlich annimmt.

Parish Alvars. „Danse des fees."
" " Imitation del Mandolino Grand Studio.
Hasselmanns. Dic meisten Kompositioncn dieses begabten Komponisten sind ratsam zu spielen.
Thomas. Duo pour deux harpes (concertant) l'Automne. etc.
Zabel. „Legende"
" " „Ballade"

Selbstredend sind hier nur einige wenige Kompositionen angeführt. Man spiele durehaus aueh andere Komponisten, um nicht einseitig zu werden. Es gibt deren sehr verdienstvolle; man wähle daher, von welchem Komponisten es auch sei, - das Gute - das Beste.

Wir kommen nun zur letzten - der 4ten Gruppe.

With Exercise Nº 17 the 3d group finisher and we have now a much larger choice for the selection of our pieces.

After having mastered the twe numbers of the "Etudes" by Bochsa and the 3d group of this Method the student is now able to execute difficult pieces. I only mention a fleo and bave it to the taste of the performer to chaose for himself among the composers and thier works.

The literature of the harpe is not at all as poor as ow generally thinks.

Parish Alvars. "Danse des fées."
" " Imitation del Mandolino Grand Studio.
Hasselmanns. It is advisable to play most of the compositions of this gifted composer.
Thomas. Duo pour deux harpes (concertant) l'Automne.
Zabel. "Legende"
" " "Ballade"

I have of course only mentioned a few composers in this instance. It is very necessary to play also other composers to as not to be one-sided; there are same of great merit; it is the students duty to choase the good - the best - from every one of them.

We now arive to the 4th the last group

L'exereice Nº 17 termine le croupe 3 et l'élève est désormais beaueoup plus libre dans le choix de le morceaux.

Quand on a fini les deux eahiers d'études dc Bochsa et le 3e group de la précante méthode, on est capable de jour des pièces diffieiles. J'en indique quelques-unes et je laisse au goût de l'exeeutant le choix des compositeurs et de leurs productions.

La littérature de la harpe n'est point aussi pauvre qu'en pense.

Parish Alvars. „Danse des Fees."
" " Imitation del Mandolino Grand Studio.
Hasselmanns. Il est bon de jouer la plupart des oeuvres de ee compositeur de talend.
Thomas. Duo concertant pour deux harpes, l'Automne etc.
Zabel. „Legende"
" " „Ballade"

Il va sans dise qu'on n'a mentionné iei que tres peu de compositions. Ie faut aussi jouer d'autres compositeurs pours perfeetionner sous tous rapports. Il y a beaueoup de compositeurs pleins de merite; on ehoisira dou les meilleures oeuvres de n'importe quel eompositeur.

Passons maintenant au 4e et dernier group.

GRUPPE IV.

Die 4te Gruppe setzt mit Tonleitern ein, welche wir ja bisher schon kultiviert haben, jedoch werden wir sie systematisch und in verschiedenen Spielarten wiederbringen. Man spiele immer nur mit einer Hand die vorgeschriebene Tonleiter von Es bis F und zurück, zwölf mal kräftig und in allen Schattierungen, also, piano, crescendo, forte und verfahre ebenso mit der linken Hand, z. B.

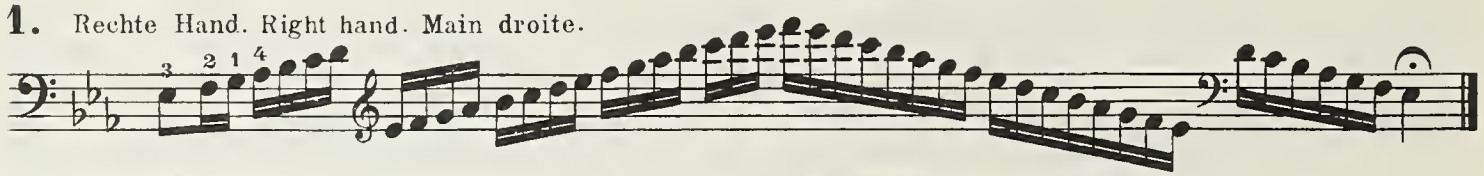
GROUP IV.

The 4th group begins with scales which we have already cultivated formerly, we will haweves reproduce them systematieally and in various keys. Play always with one hand only the scale prescribed, from eb to f ascended and then descended. Te be played twelve times vigoransly and in all modulations of tone, such as piano, crescendo, forte and just the same with the left hand, thus:

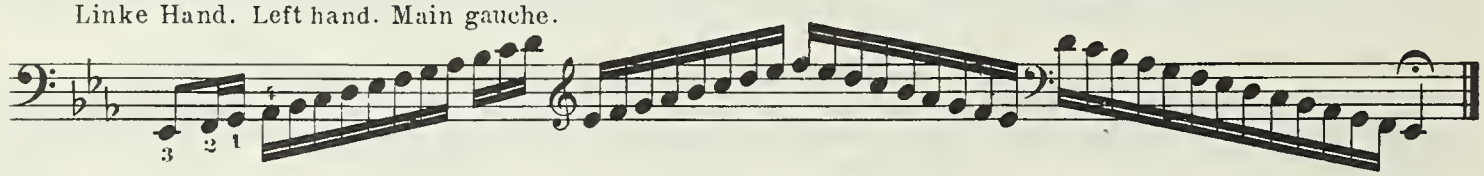
GROUPE IV.

Le 4e group commence par des gammes qui out déjà été cultivées, mais nous allons les repetr systématiquement et de diverses manières. Il faut toujeurs jouer d'une seule main la gamme prescrite de mi♭ jusquà fa et en descedant jouer douze fois avec vigueur et dans toutes les nuances, piano, crescendo, forte. Procéder de même pour la main gauche

1. Rechte Hand. Right hand. Main droite.



Linke Hand. Left hand. Main gauche.

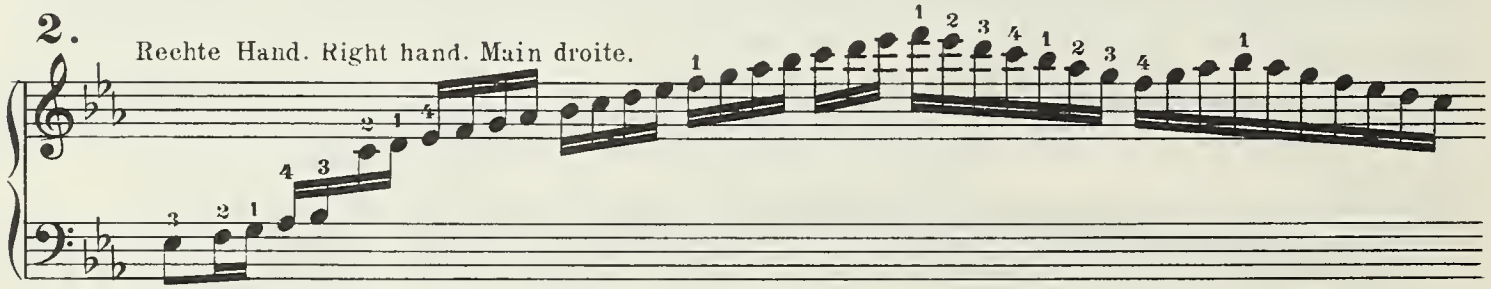


Ferner übe man dieselbe Tonleiter in folgender Weise.

Practise also the same scale in the following way.

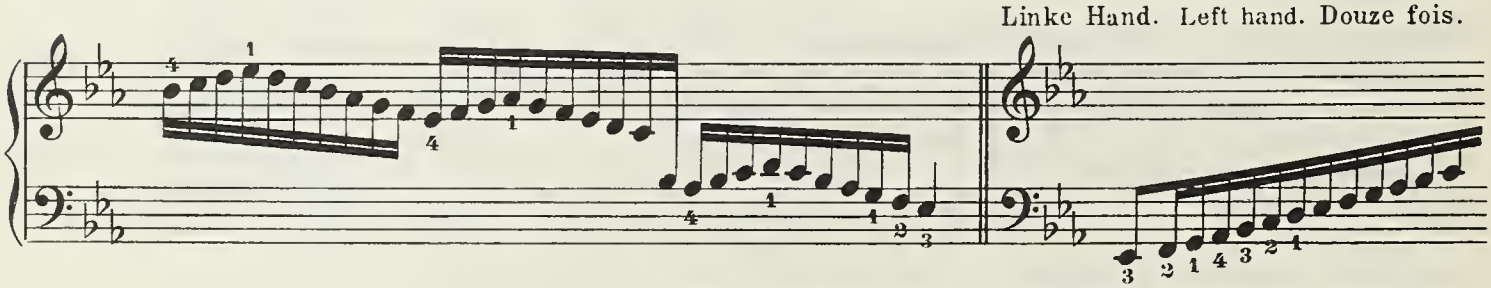
On etudiera encore la même gamme de la manière suivante.

2. Rechte Hand. Right hand. Main droite.

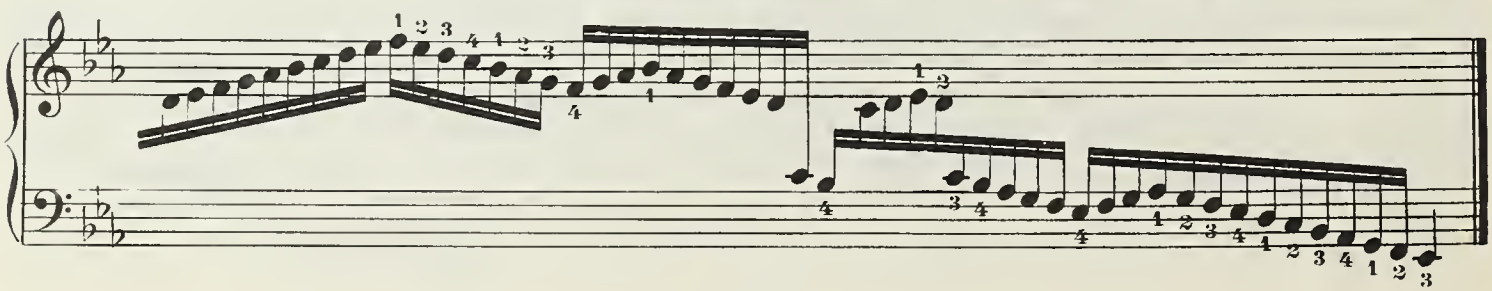


Zwölf mal. Twelve times. Douze fois.

Linke Hand. Left hand. Douze fois.

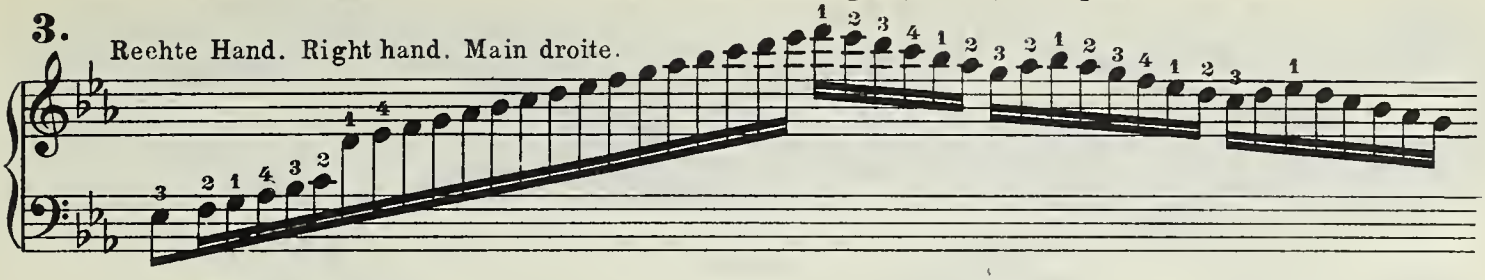


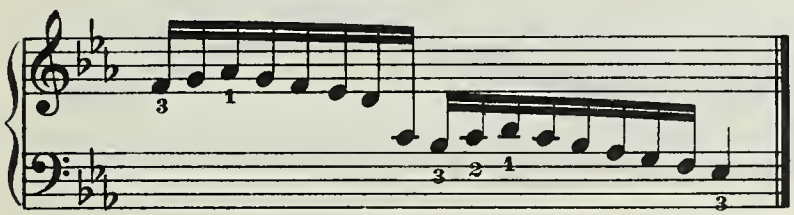
Zwölf mal. Twelve times. Douze fois.



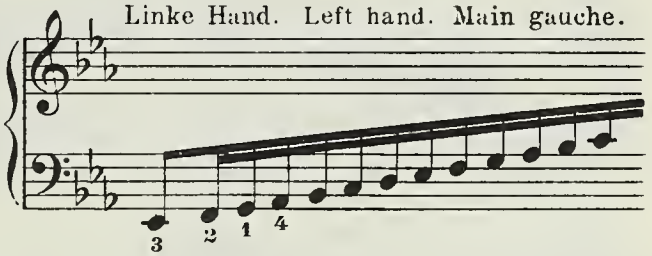
Ferner in folgender Weise. | Then als in the following way. | Et puis comme suit.

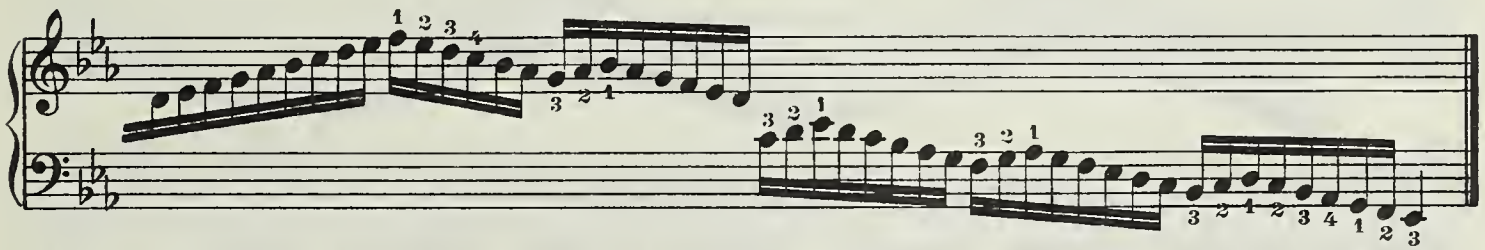
3. Rechte Hand. Right hand. Main droite.





Linke Hand. Left hand. Main gauche.





Alle diese Tonleitern sollen ohne Handbewegung,und nur mit den Fingern gespielt werden.

Bei Übung Nº 2 markiere man beim Umkehren den 4ten und bei Übung Nº 3 den 3ten Finger.

Bei Übung Nº 4 sehe man streng darauf, dass der 4te Finger beim Untersetzen sich im ersten Fingergelenk etwas gekrümmt stellt, er wird um so sicherer, fester stehen und mehr Kraft entwickeln.

All these scales must be played without noving the hand, only with flo fingers.

In Exercise Nº 2 accentuate in descending the 3d and in Exercise Nº 3 the 2d finger.

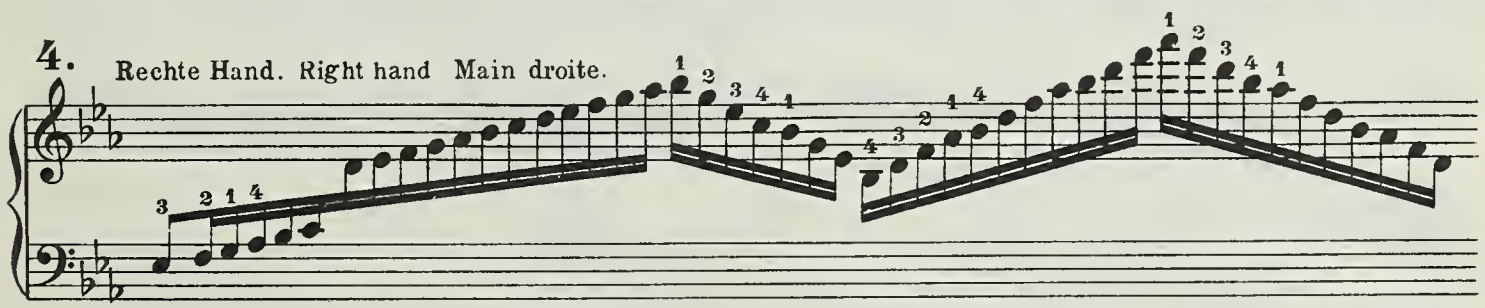
In Exercise Nº 4 look strictly te it that the 3d finger in bending under forms a kind of crook in the first fingerjoint; it will stand all the more firm and secure and develop more strenght.

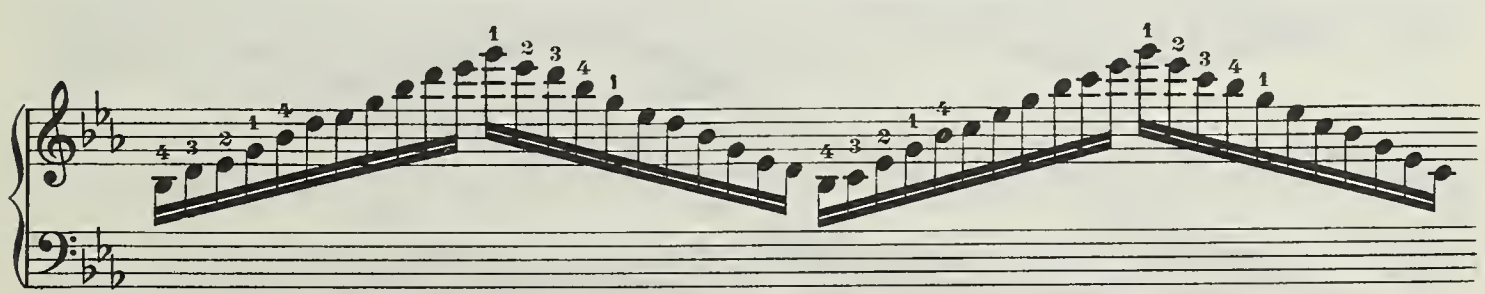
Toutes ees gammes doivent être jouées sans mouvemend de la main et seulement avec les doigts.

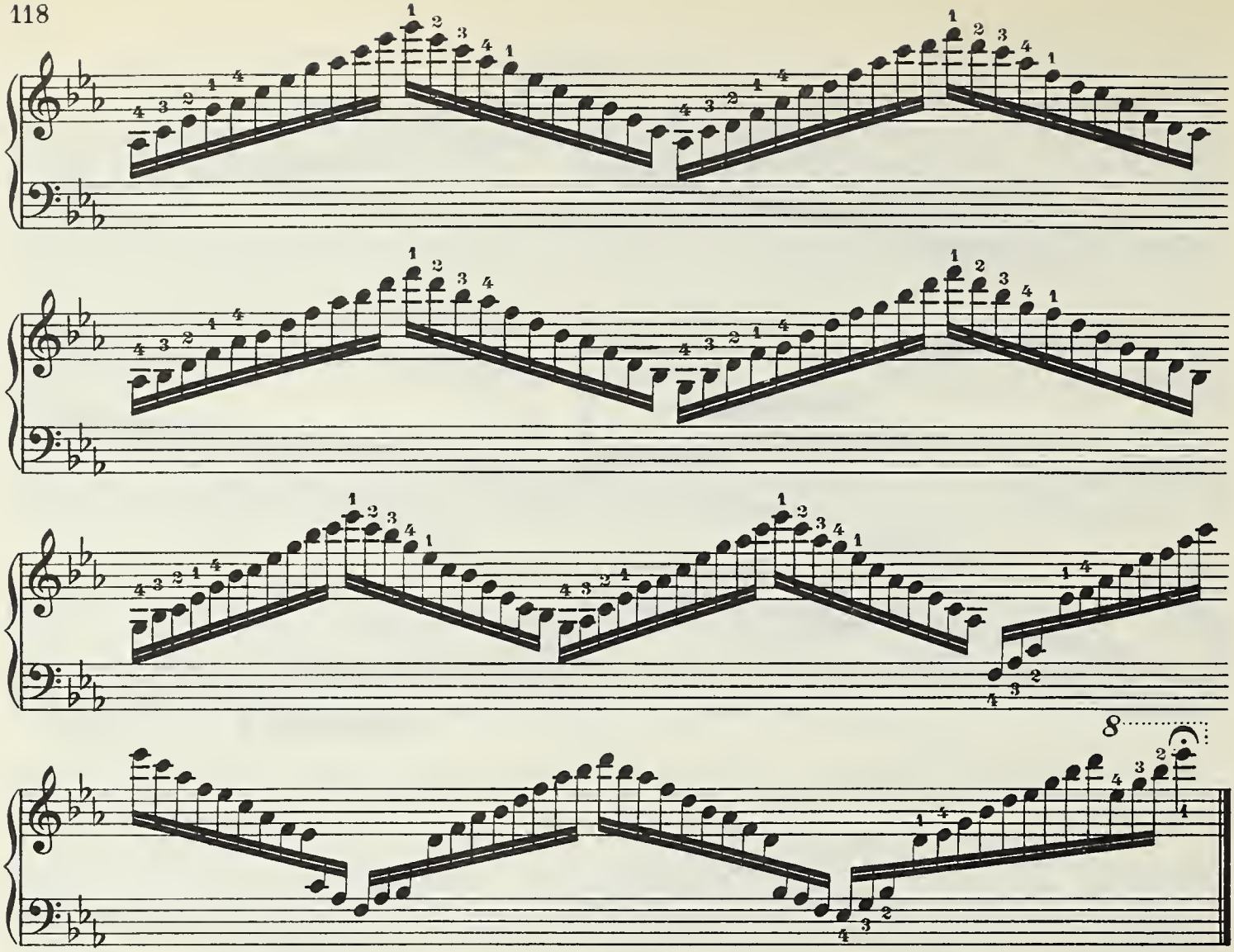
A l'exercice Nº 2 on marque le 4e doigt et, à l'exereice Nº 3, le 3e en descendant.

A l'exereice Nº 4, on veille rigoureusement à ee que le 4e doigt se eroche légèrement a la première pholange en passant sans les autres. Il se posera ainsi plus fortement,avee plus de sûreté et aura plus de foree.

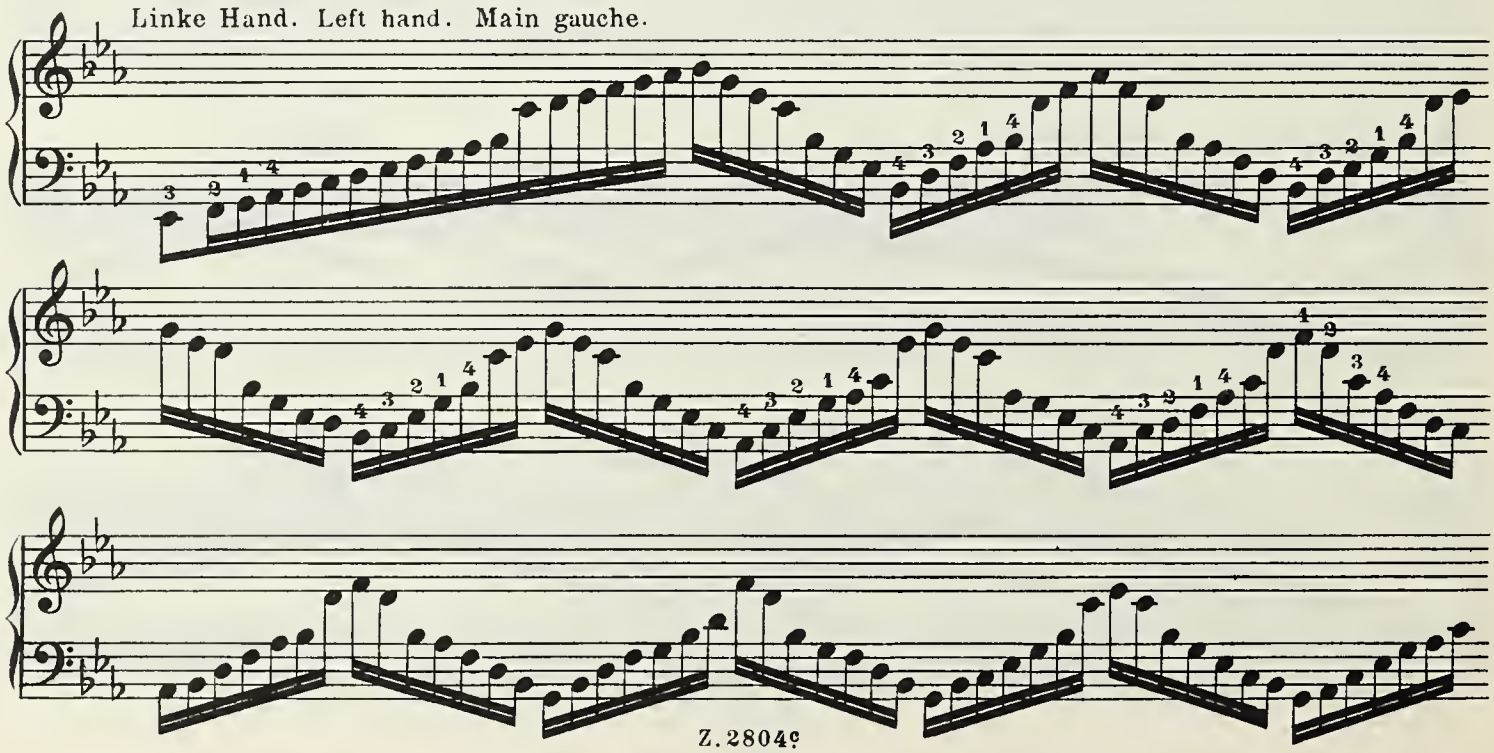
4. Rechte Hand. Right hand Main droite.

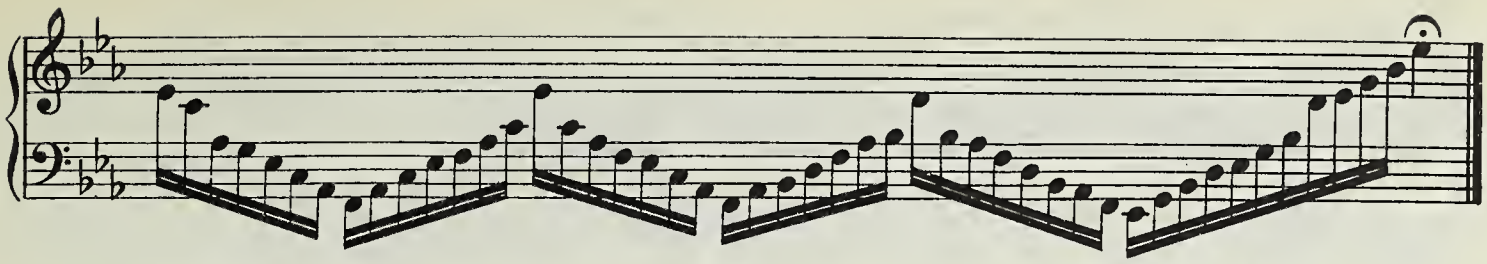






Linke Hand. Left hand. Main gauche.





Triller.

Nach Übung № 4 gehen wir zur Trillerübung über, welche mit verschiedenen Fingern geübt werden soll.

a) Mit demersten und zweiten (als Stützpunkt und zum Nachschlag vorbereitend den dritten Finger).

b) Mit dem ersten, zweiten und dritten Finger (Dauertriller).

c) Mit vier Fingern abwechselnd.

Zur Bequemlichkeit und des bessern Einhaltens des Rhythmus wegen ist ein Accompagnement hinzugefügt.

Shake.

After Exercise № 4 we proceed to the exercise in shakes, which must be practised with different fingers.

a) With the thumb and the first finger the second finger must act as support and as preparation for the after-note.

An accompaniment is added for a better sustaining of the rythm as well as for the sake of convenience.

Trille.

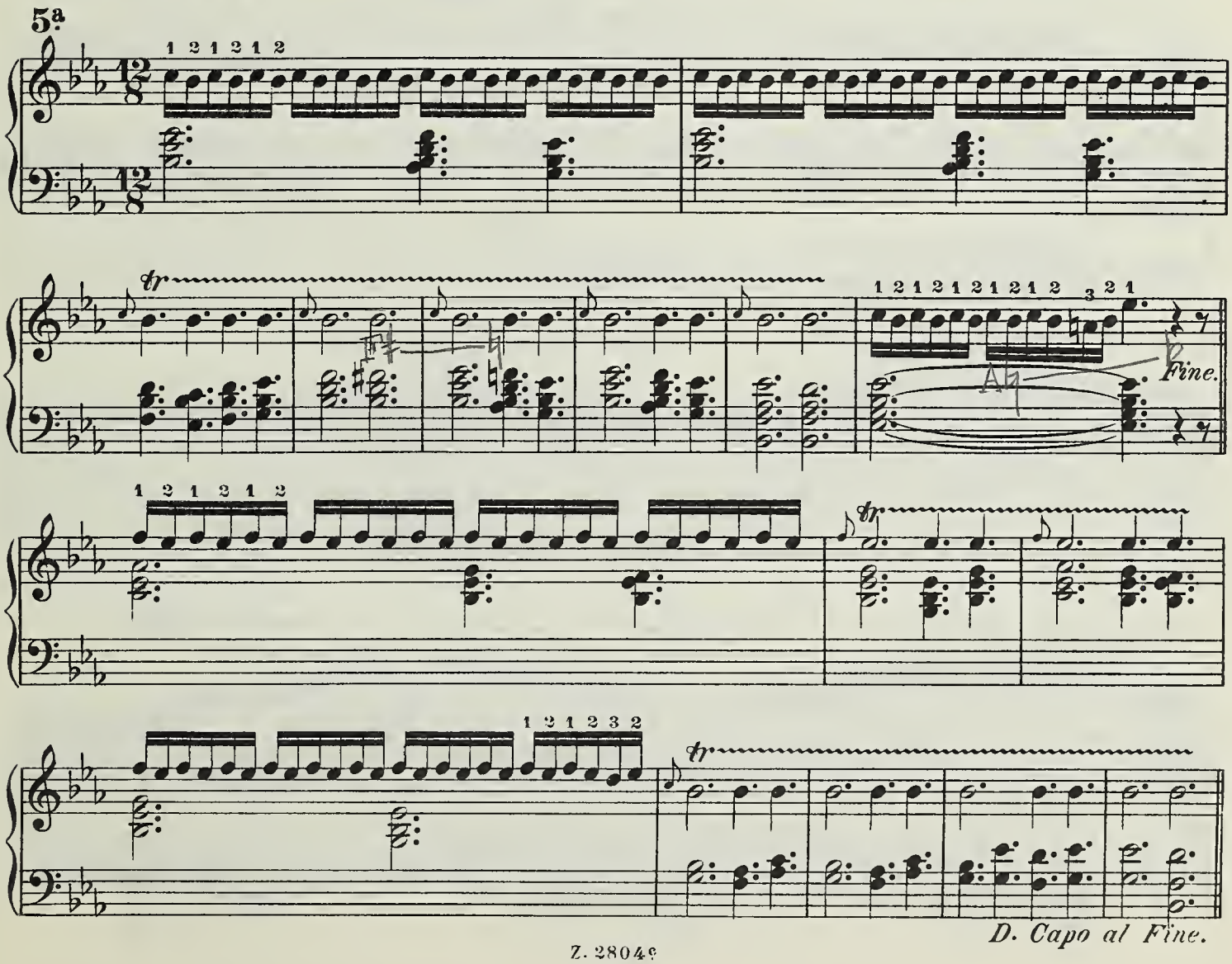
Après l'exercice № 4 nous passons aux trilles qui doivent s'exercer sur différents doigts.

a) Sur le premier et le deuxième (le 3e doigt sert de point d'appui et de préparation à la terminaison).

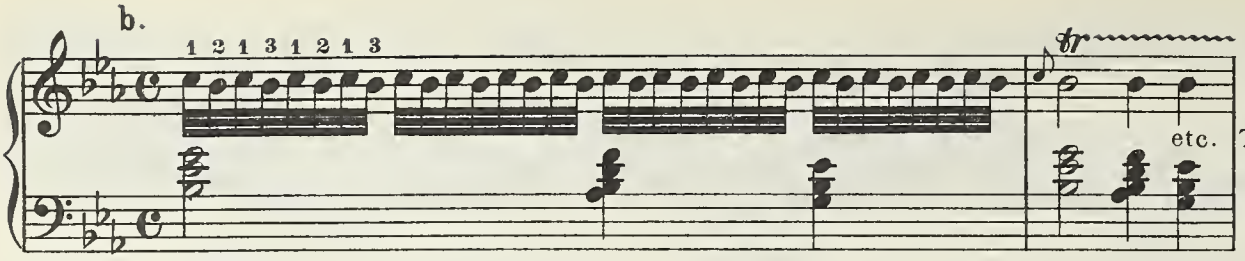
b) Sur le premier, le deuxième et le troisième doigt (Trille prolongé).

c) Alternativemet sur les quatre doigts.

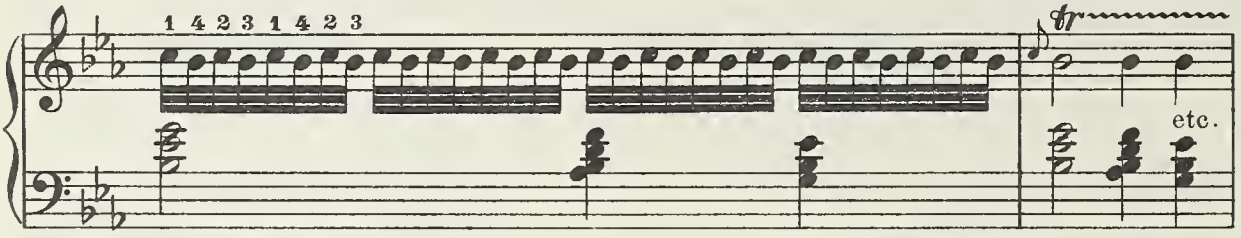
Pour plus de commodité et pour mieux observer le rythme on a ajouté on accompagnement.



b.



Die Harmonie wie beim Triller a)
The harmony the same as with shake a)
Harmonie comme au trille a)



Die Harmonie wie beim Triller a)
The harmony the same as with shake a)
Harmonie comme au trille a)

Triller der linken Hand.

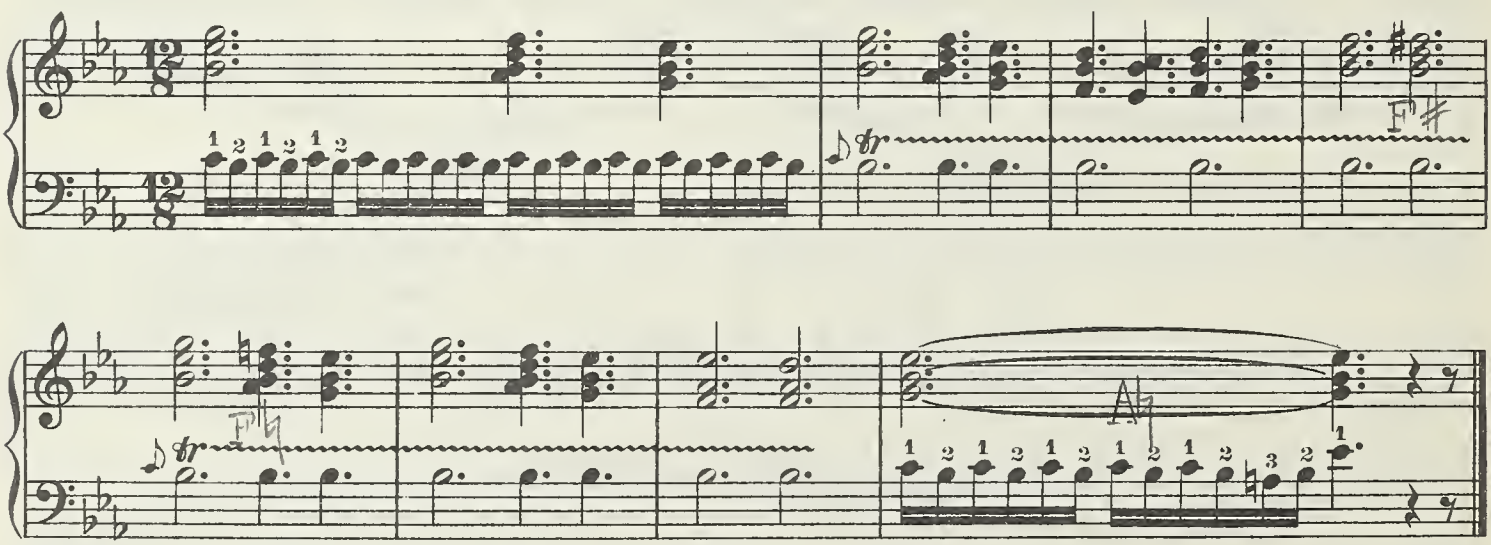
Der 3te Finger in der linken Hand soll das a, als Stützpunkt einsetzen.

Shake of the left hand.

Tho 2d finger of the left houd must set the a as prop.

Trille de la main gauche.

Le 3e doigt de la main gauche se pose sur La comme point d'appui.

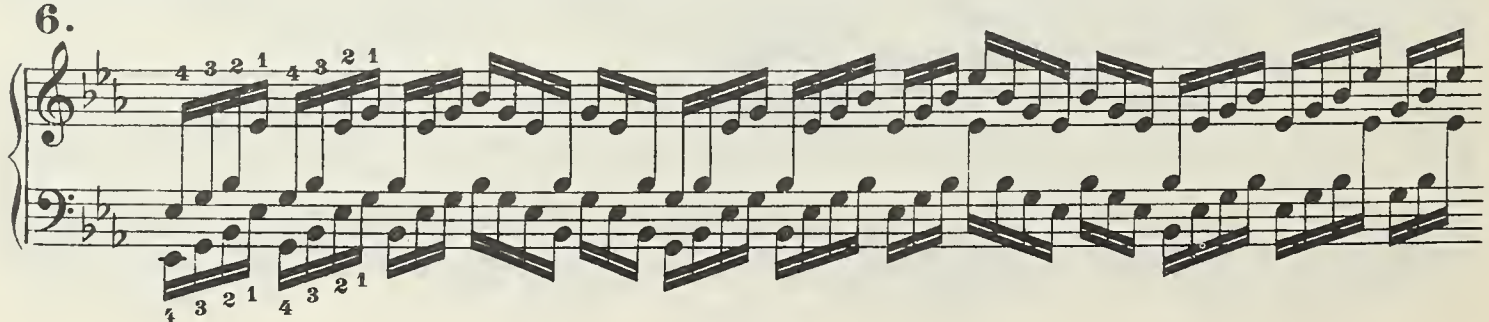


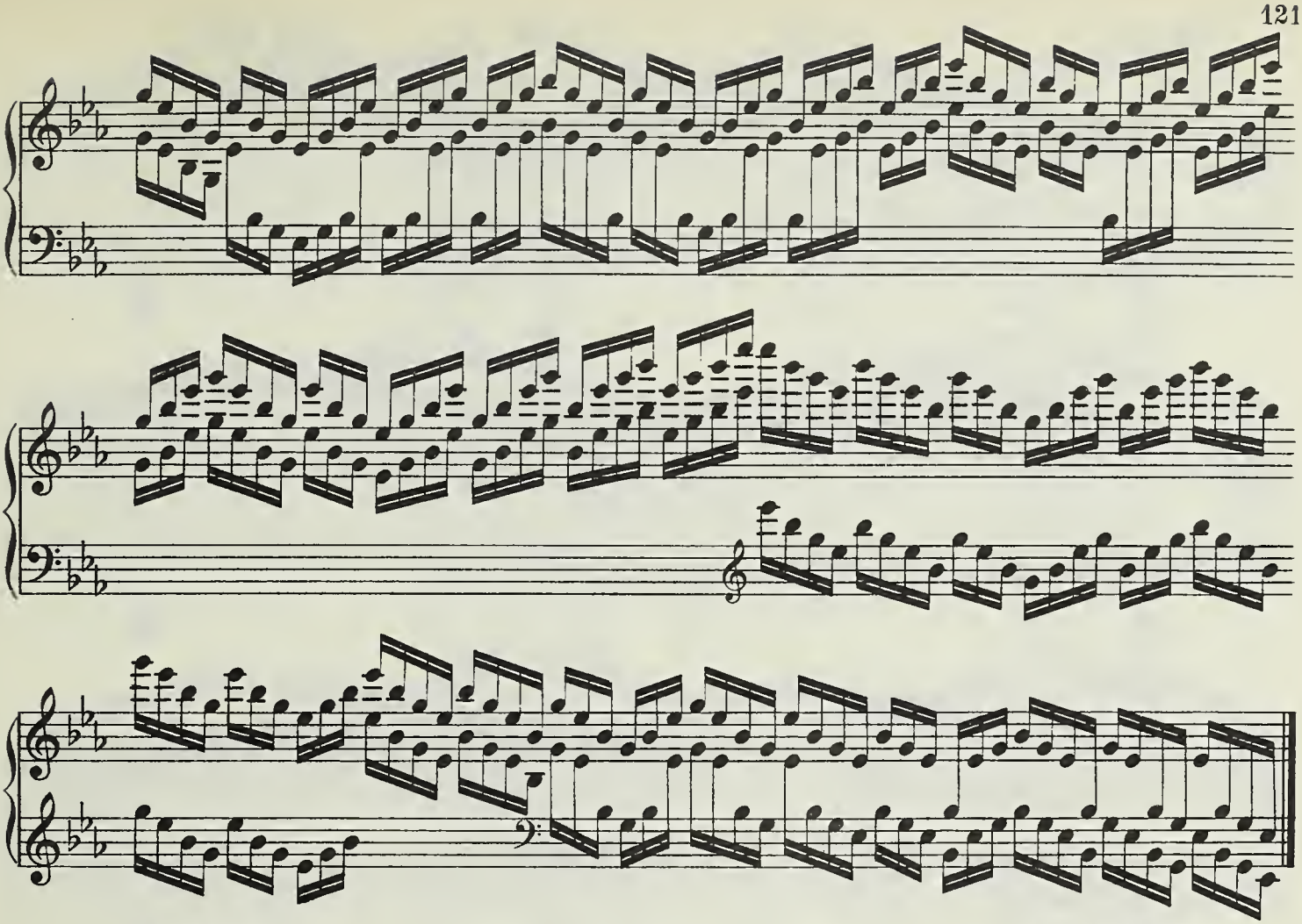
Die Übung №6 spiele man sechs mal kräftig durch.

Plue exercise №6 must be played through vigoronsly six tunes.

Cet exercice № 6 doit se jouer six fois de suite.

6.





Arpeggio.

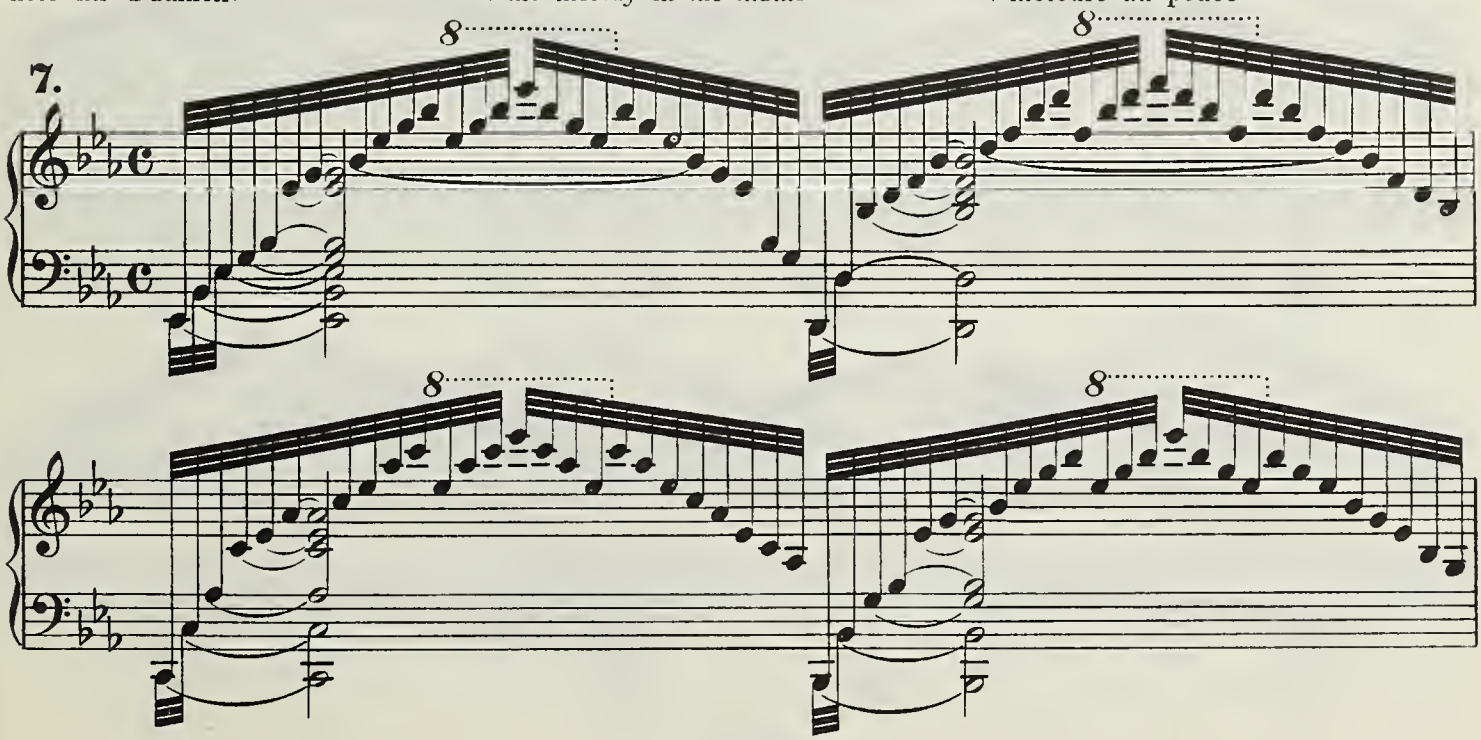
Man markire nur die Melodie-note im Daumen.

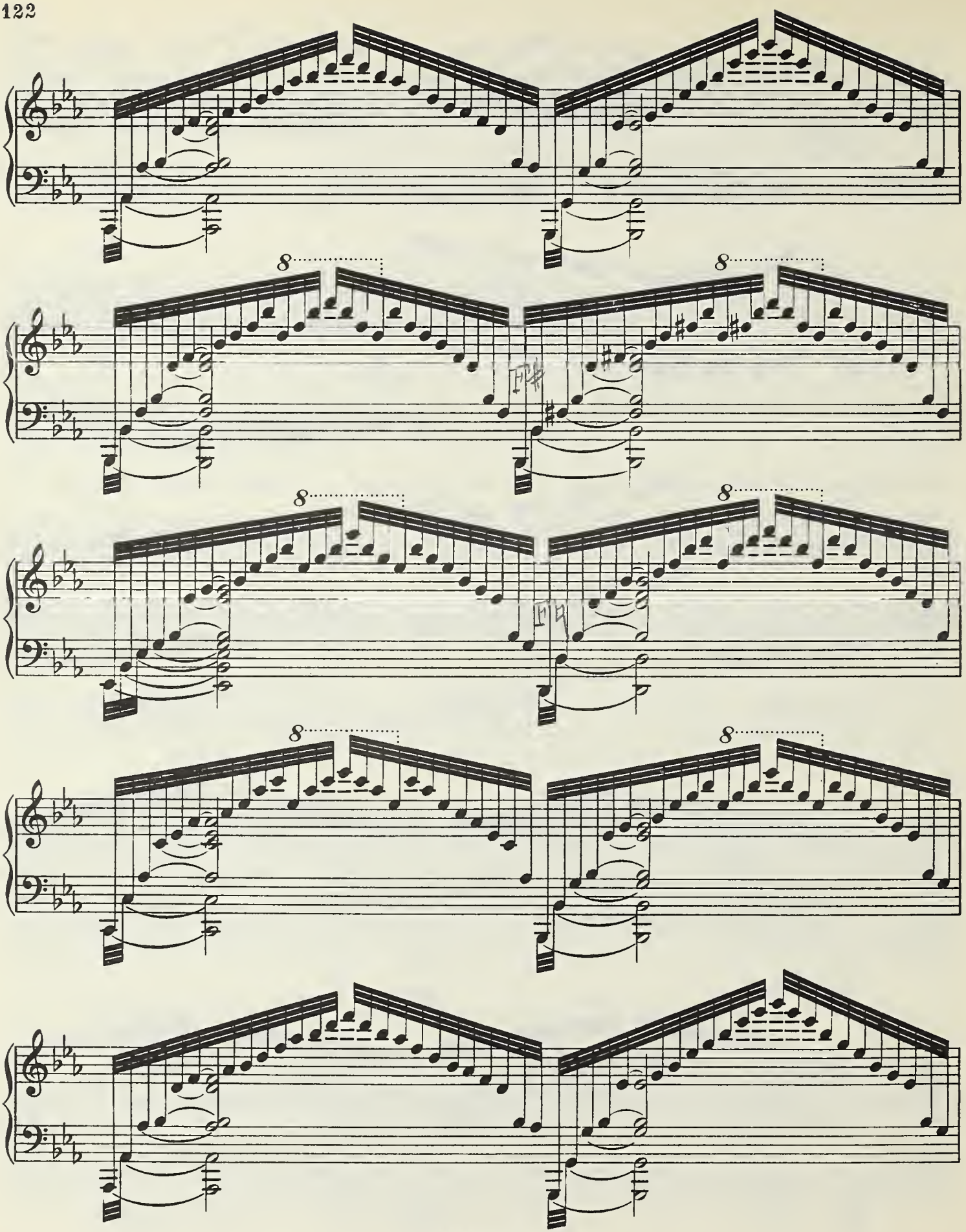
Arpeggio.

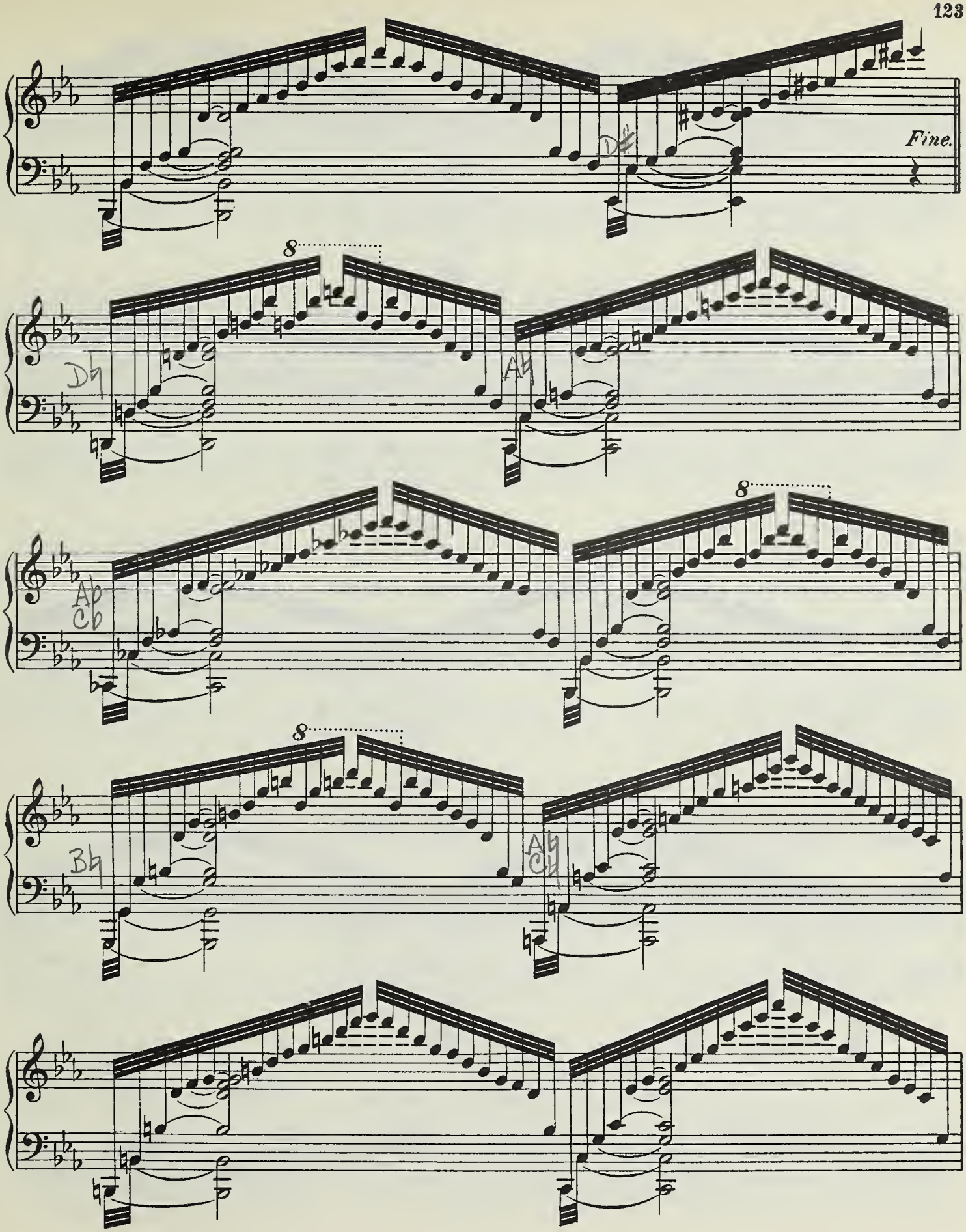
Accentuate only the note which marks the melody in the thumb.

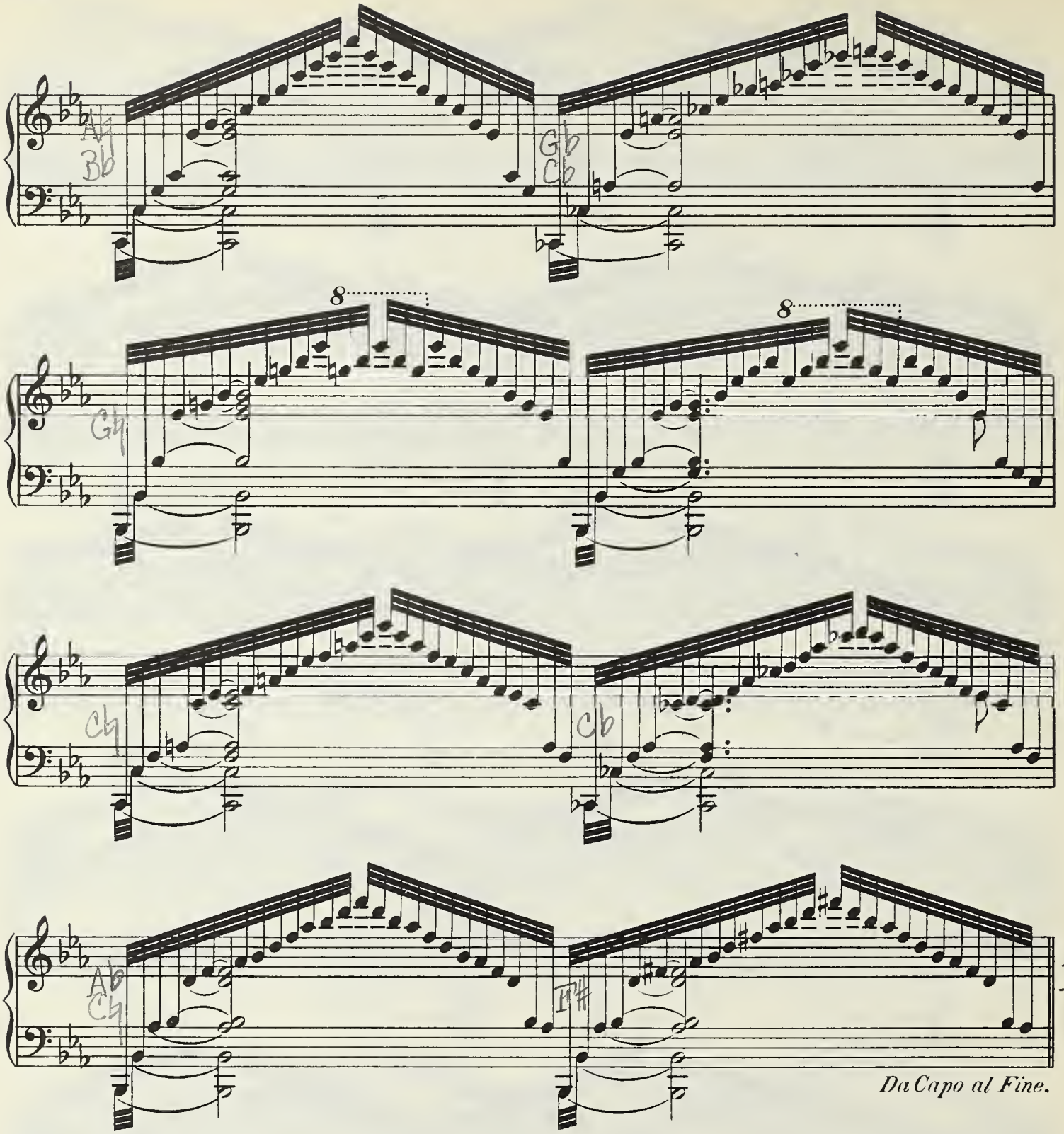
Arpèges.

Ne marquer que la note de la mélodie au pouce.






Fine.
8
8
8



Hiermit schliesst die 4te und letzte Gruppe, und füge ich diesem Werke noch zwei Suppléments hinzu: Erstes Supplément enthält noch zweckmässige Übungen, und das zweite besteht aus drei Etüden concertant.

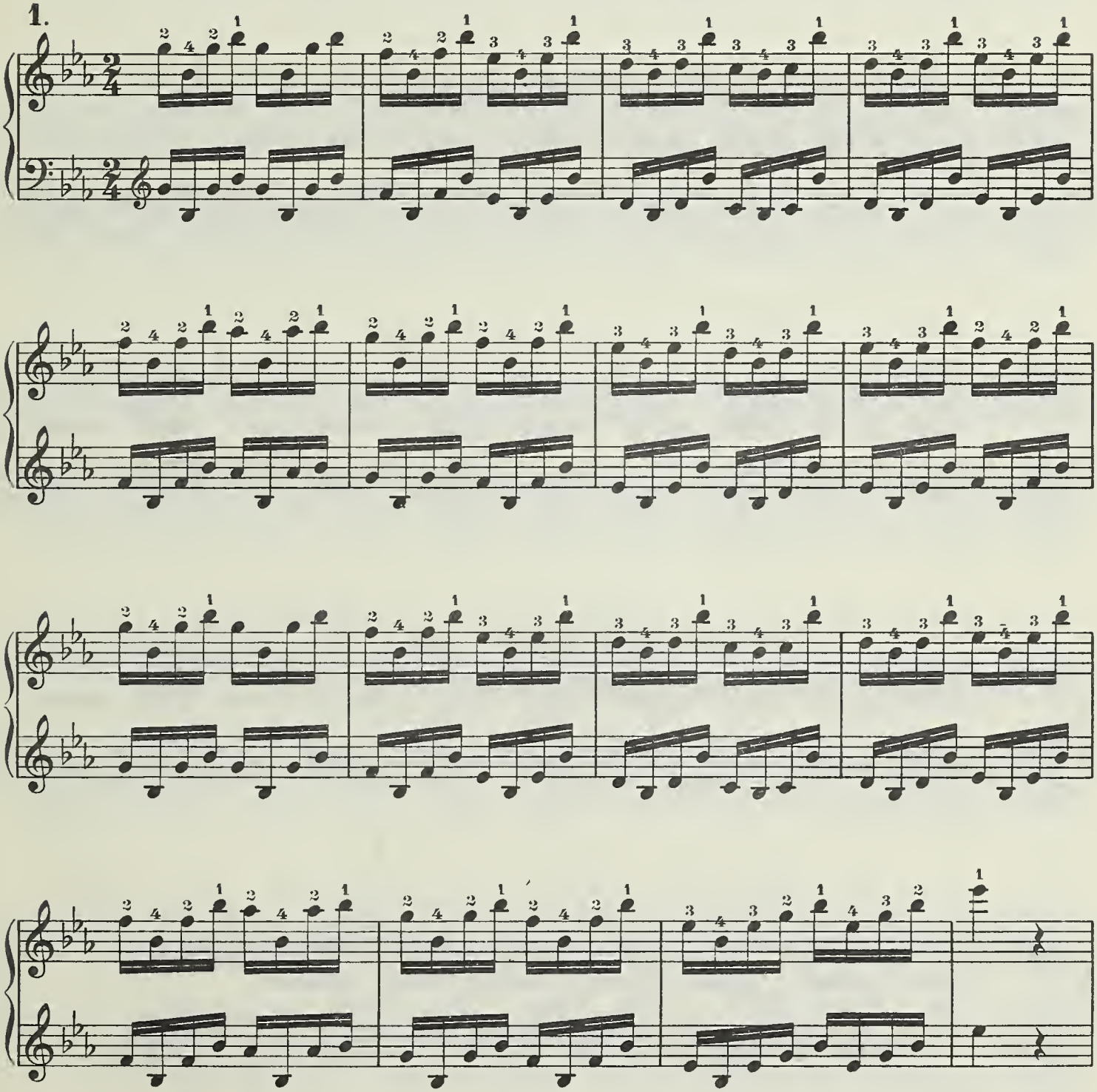
With this study the 4th and last group finishes and I add two supplements to this work; the first supplement contains still same suitable exercises and the second consists of three Etudes concertants.

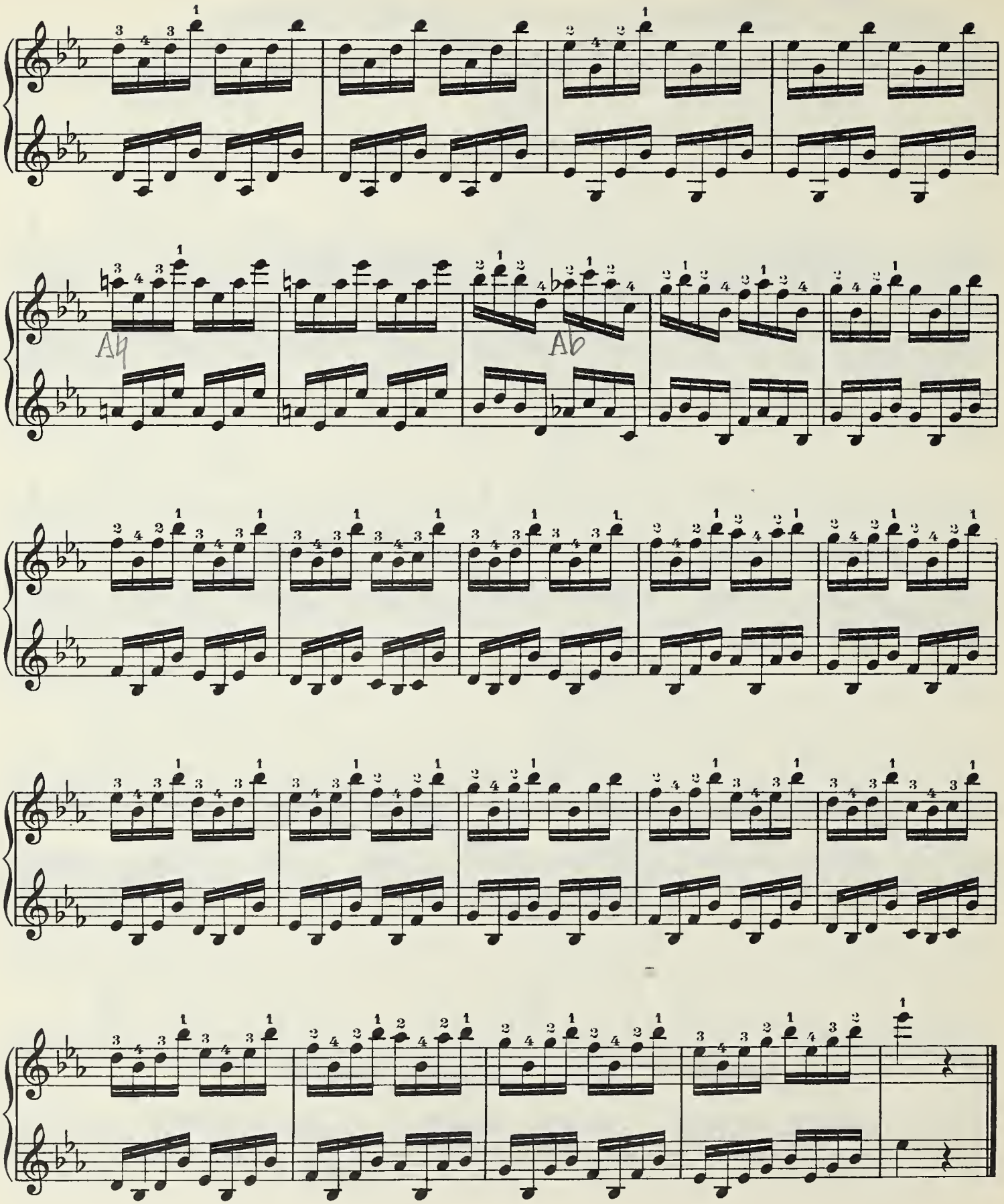
Ici te termine le 4e et dernier Groupe. J'ajouts encore deux suppléments au présent ouvrage: le premier supplément contient encore des exercices pratiques, et le second consiste en trois études concertantes.

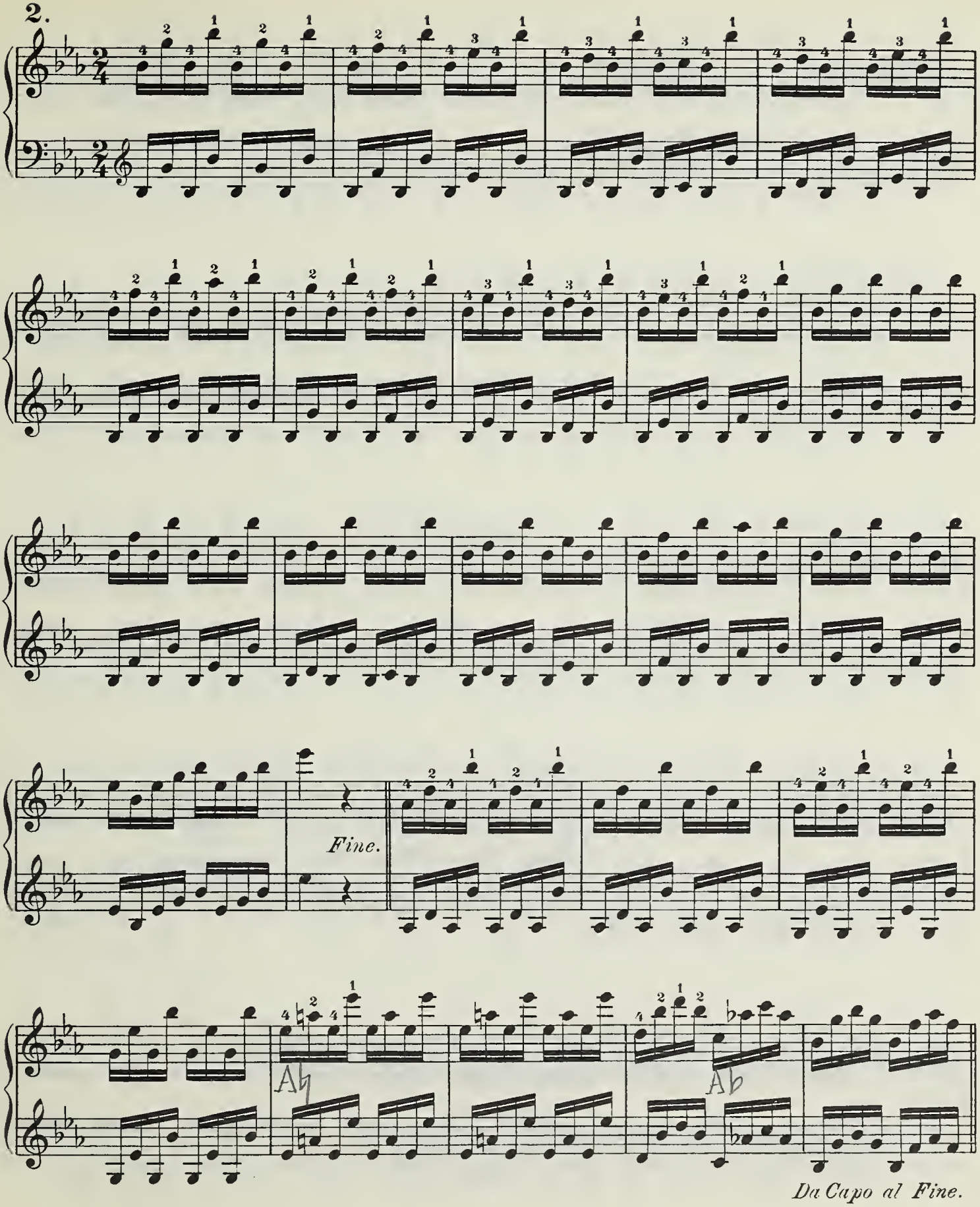
Erstes Supplément zu den Übungen.

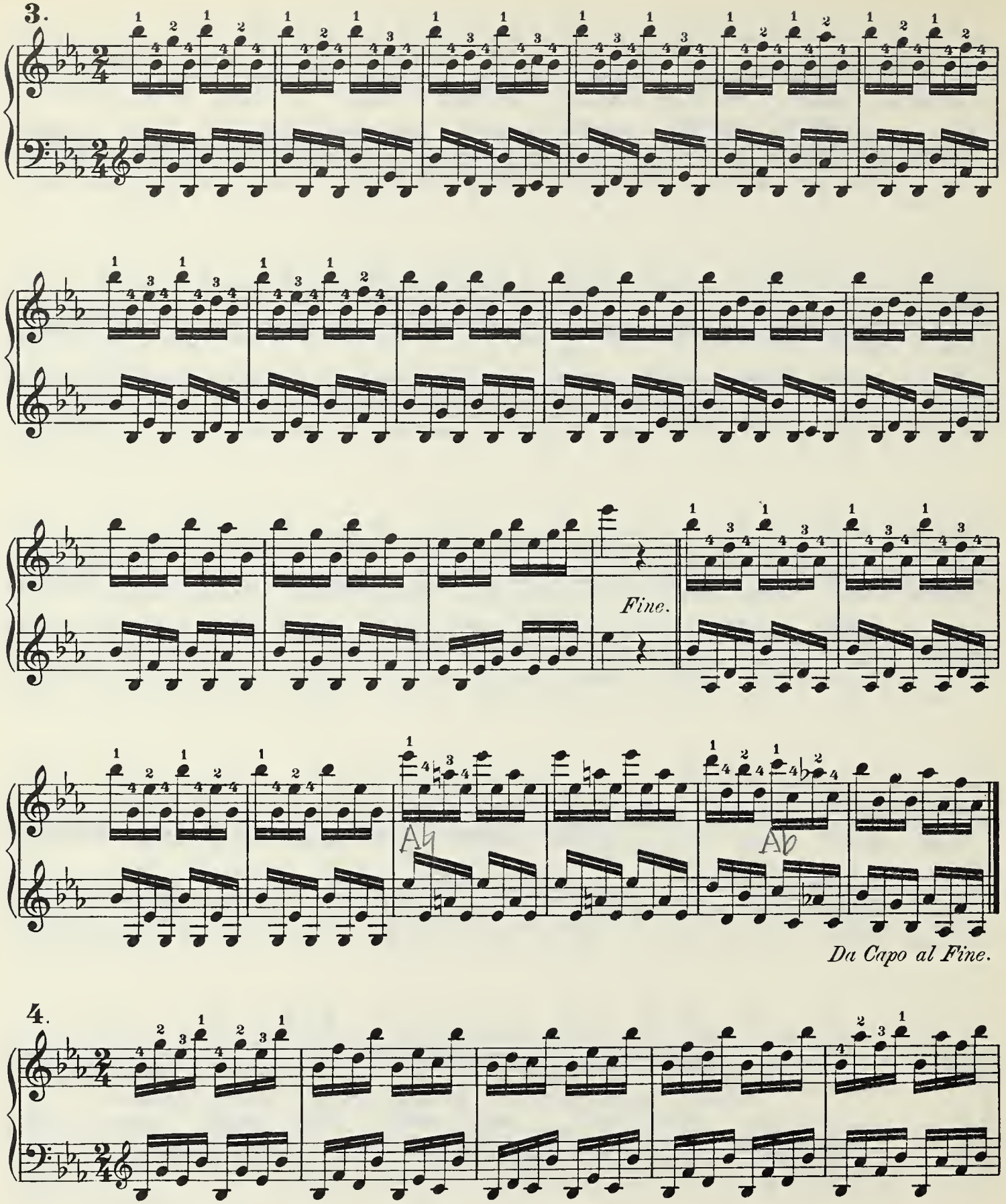
First supplement to the exercises.

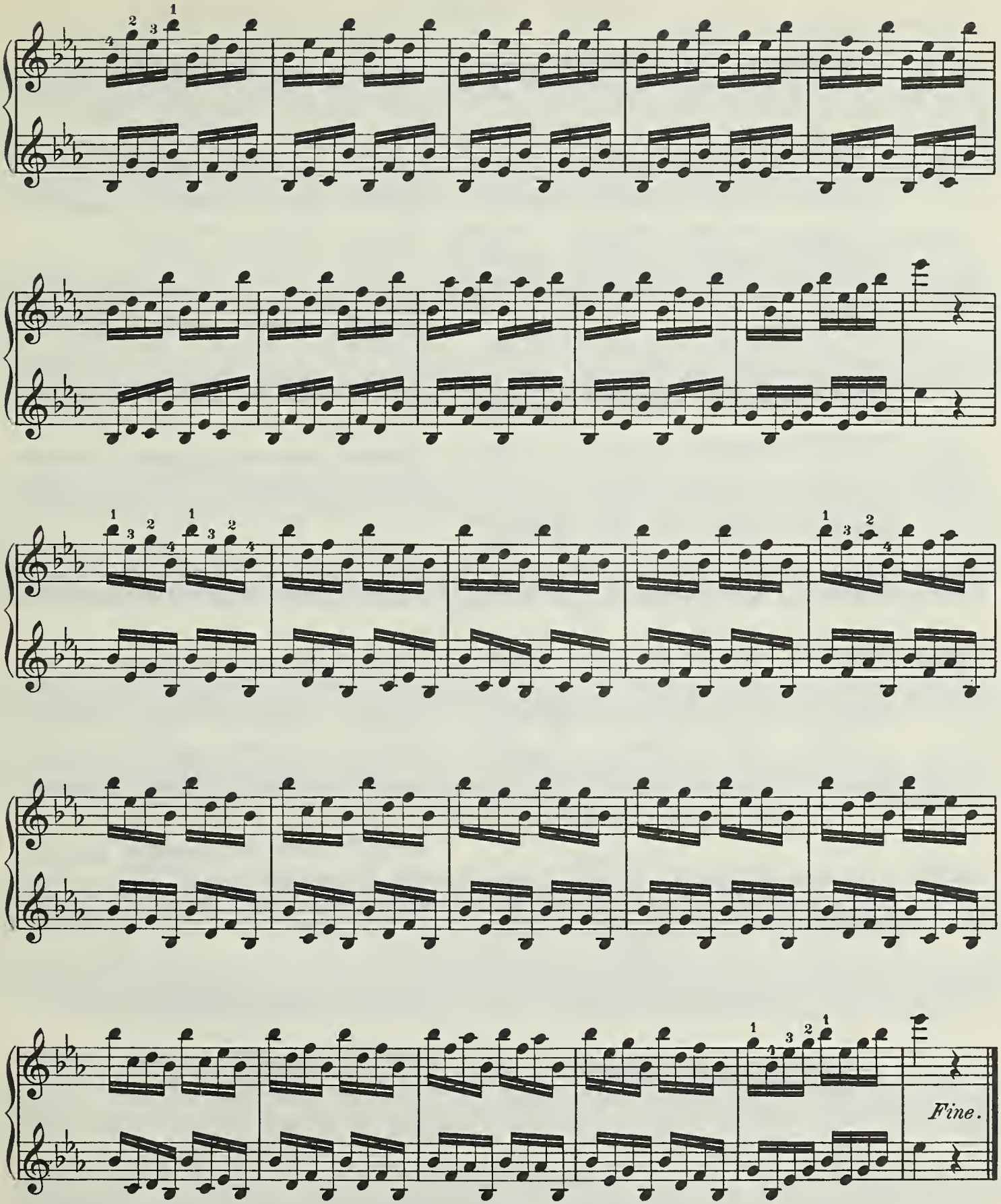
Premier supplément aux exercices.




Ah
Ab


2.
Fine.
Ab
Ab
Da Capo al Fine.

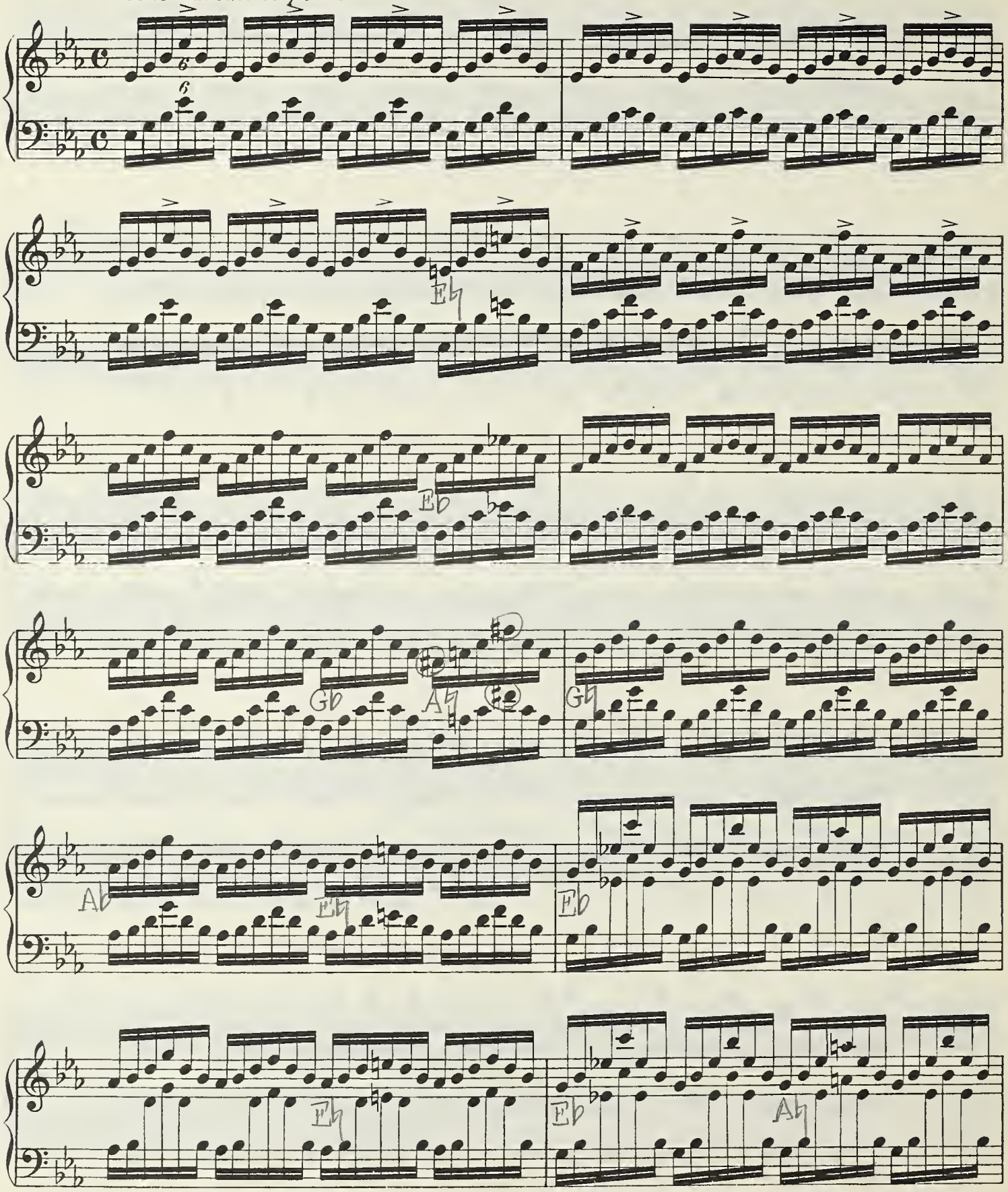

3.
Fine.
Ab
Ab
Da Capo al Fine.
4.

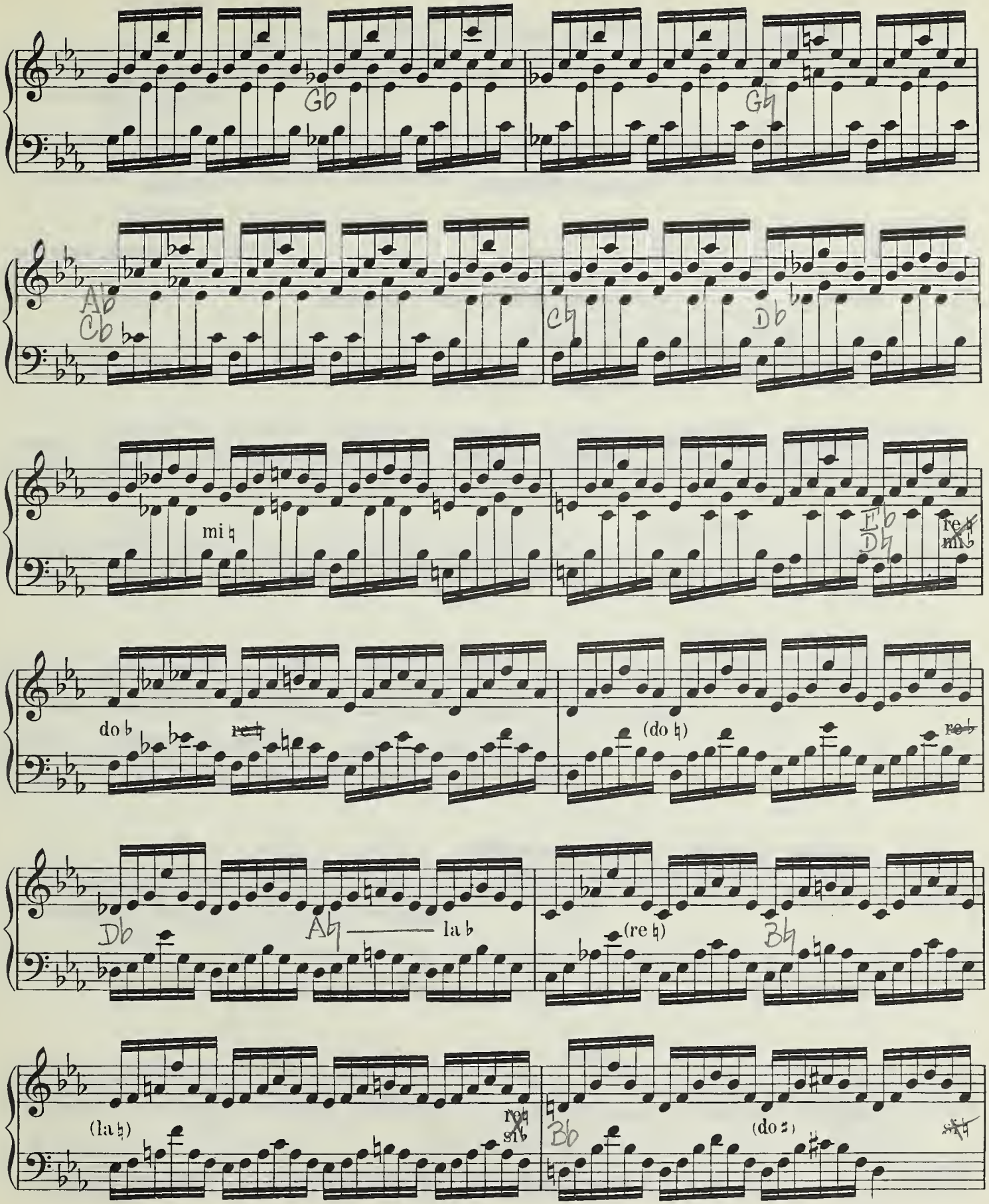

Fine.

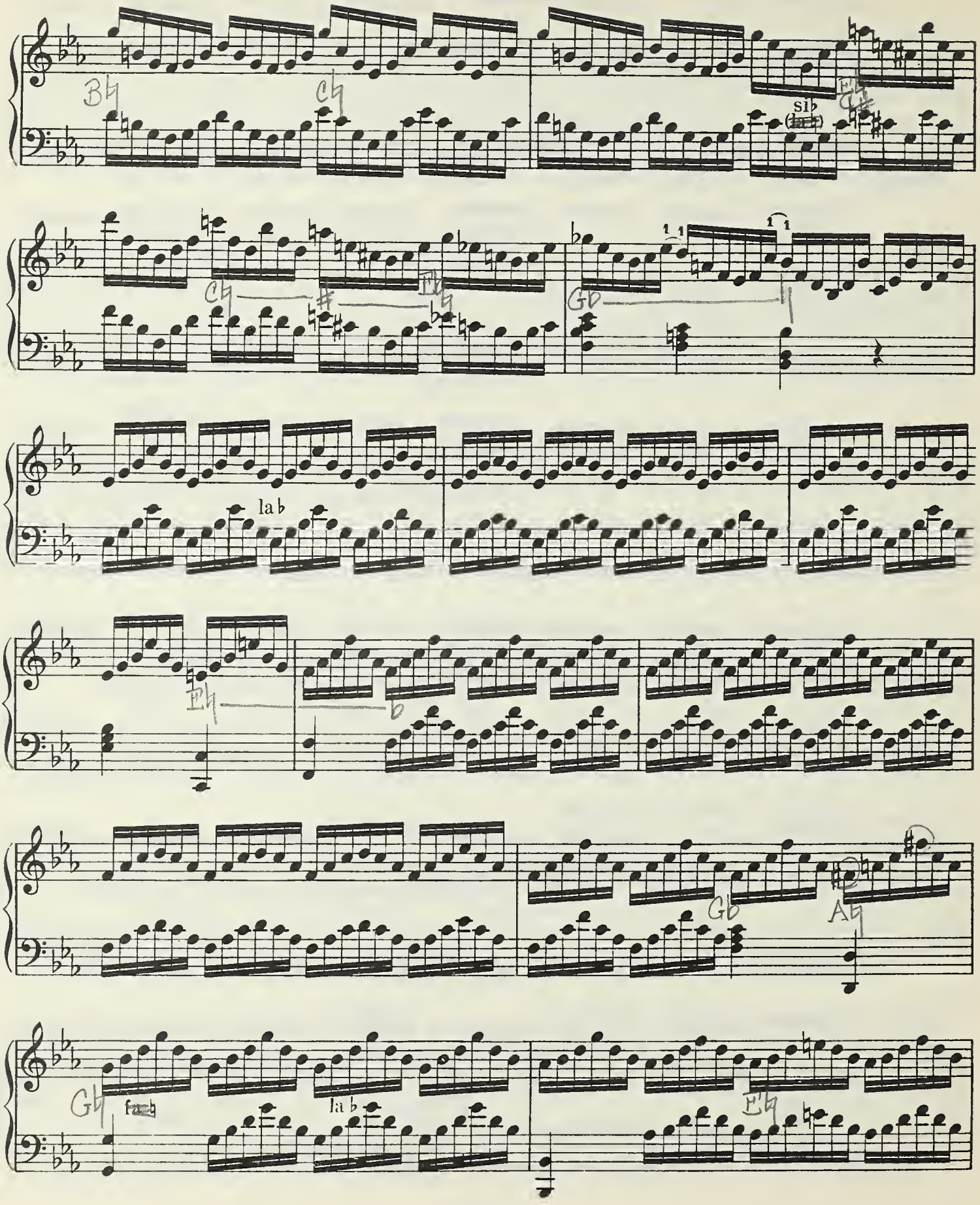
ETUDE Nº 1.

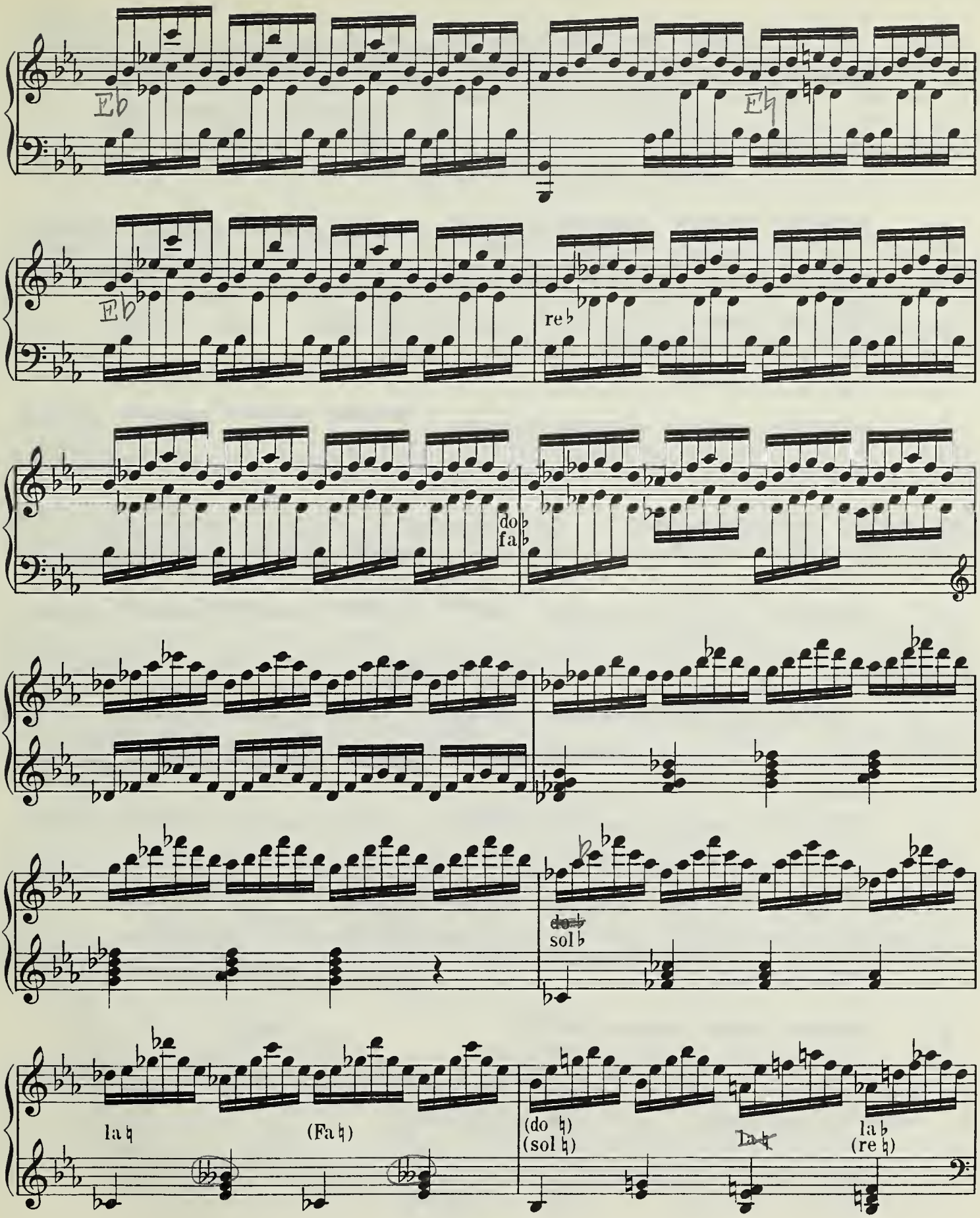
Albert Zabel.

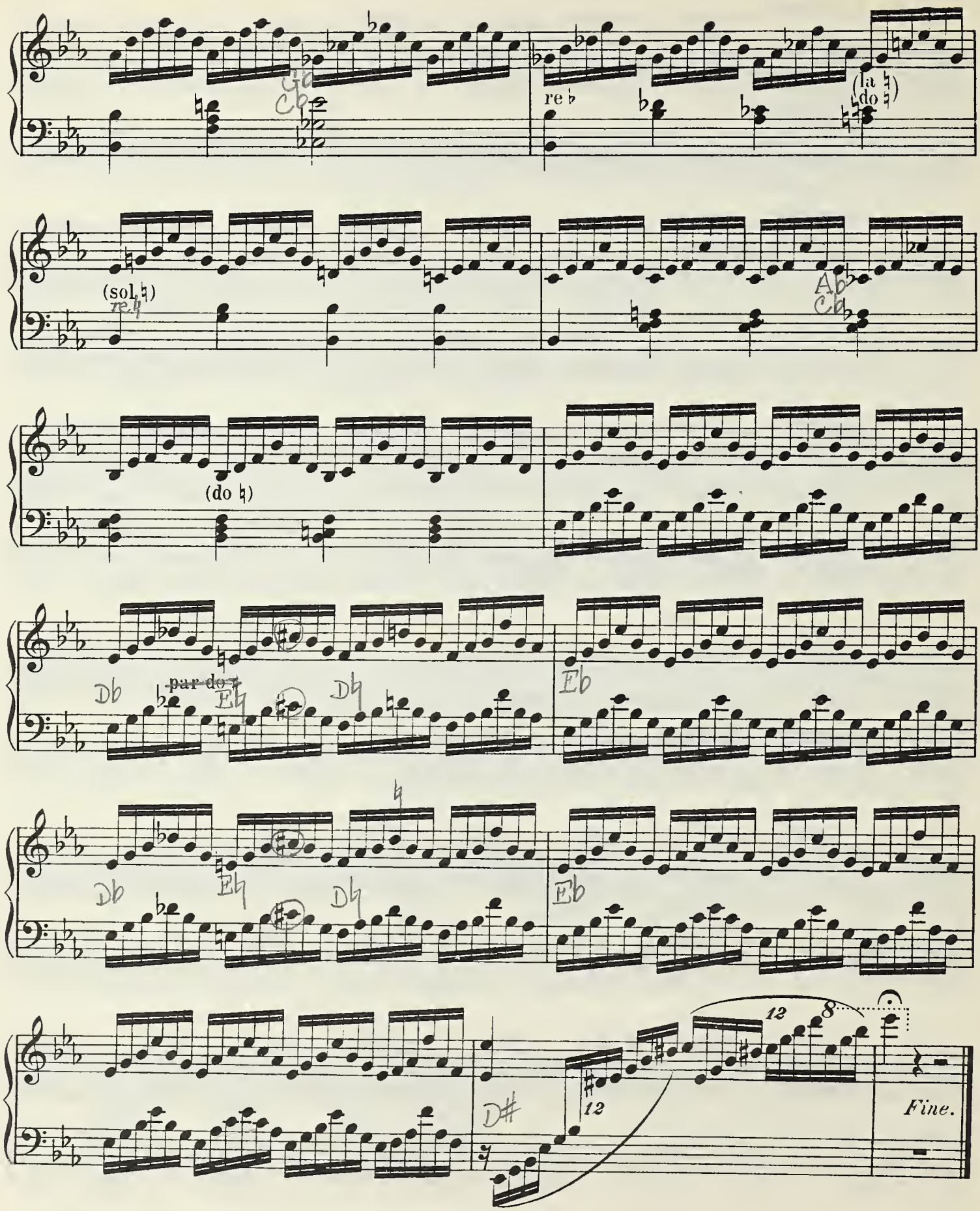
bene marcato le pouce




Gb
Gh
Ab
Cb
Ch
Db
mi h
Eb
Dh
re h
mi b
do b
re h
(do h)
re b
Db
Ab
la b
(re h)
Bh
(la h)
re h
si b
Bb
(do #)
si h

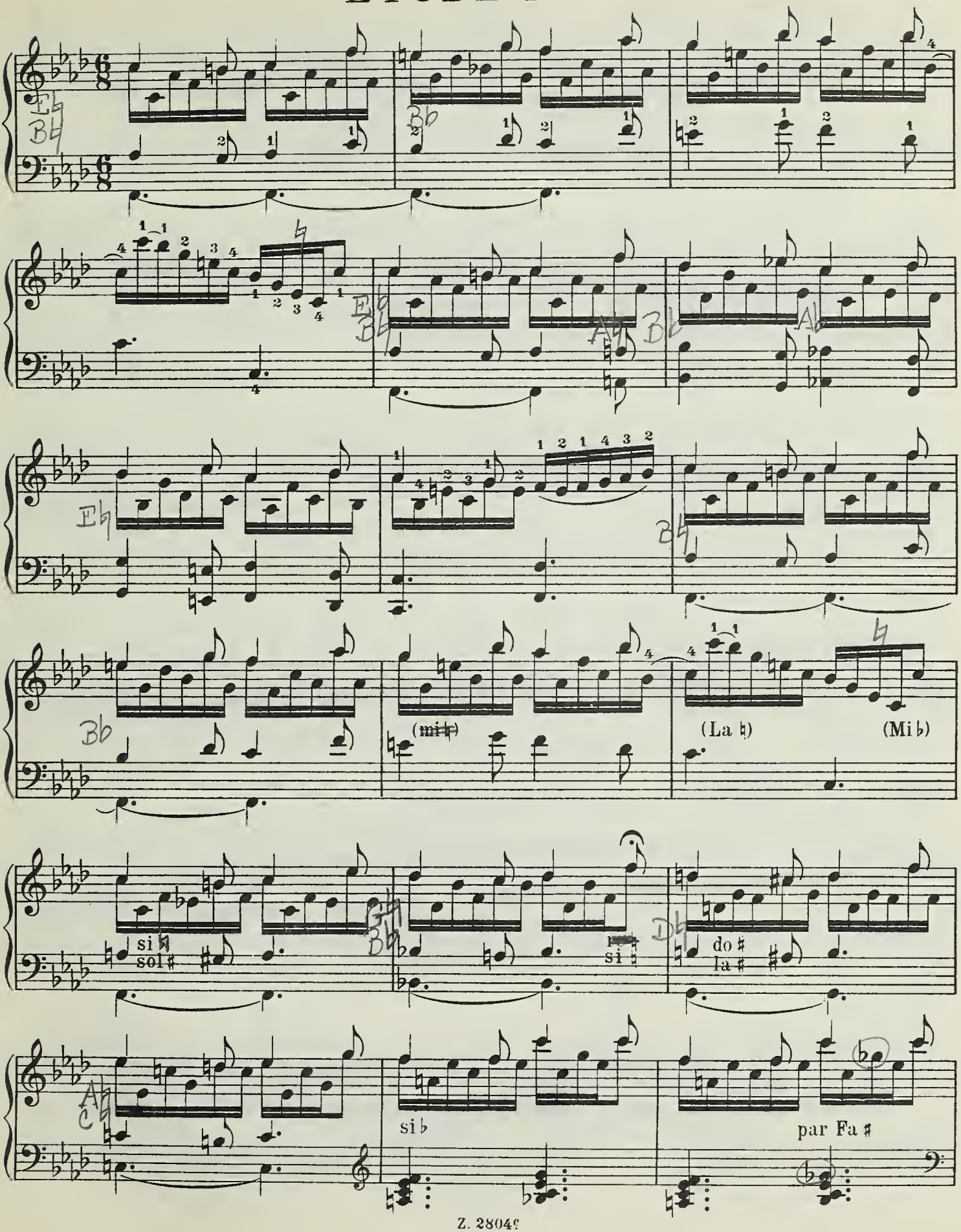

si♭
la♭
la♭

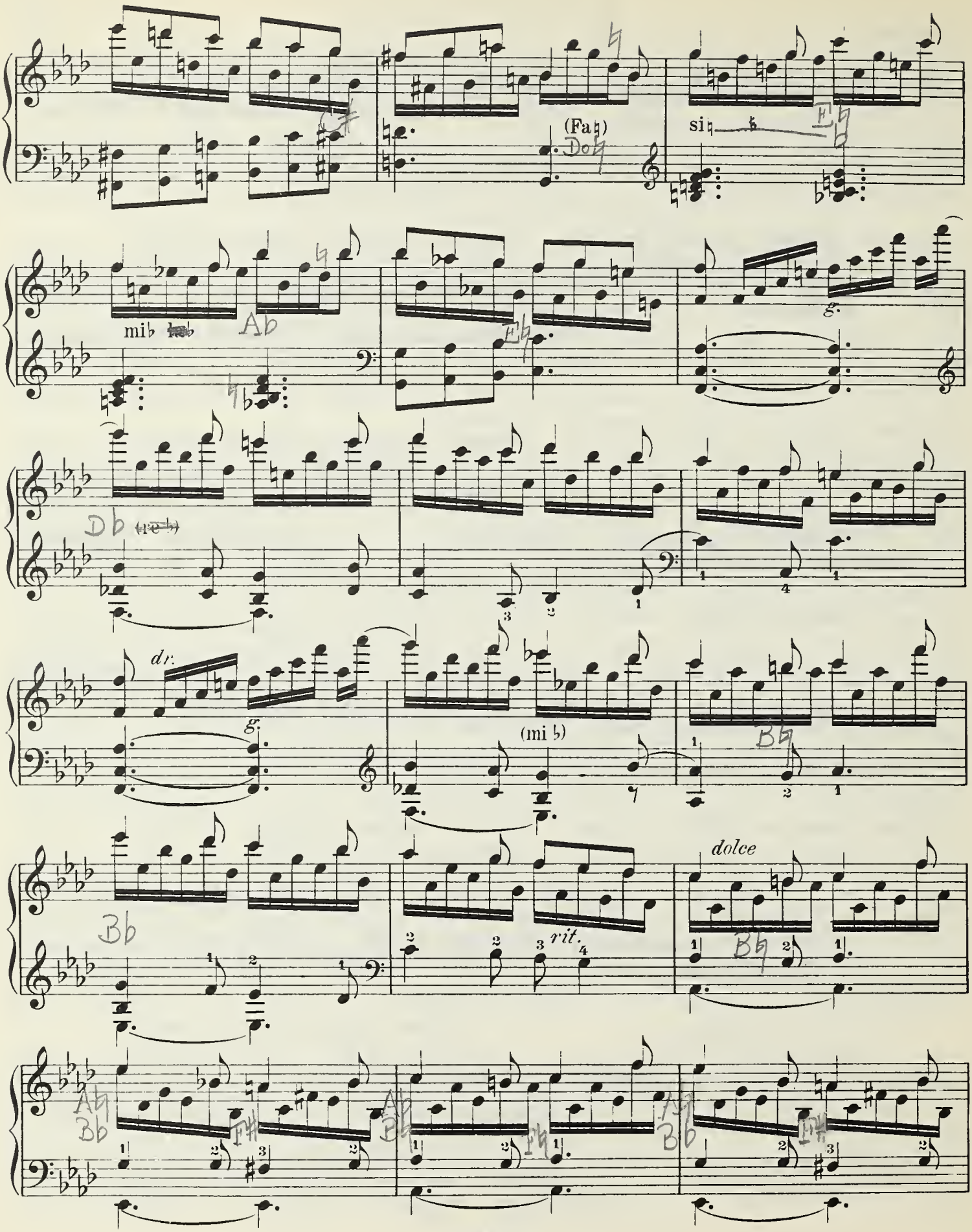

Eb
Eb
Eb
reb
dob
fab
dob
solb
lab
(Fab)
(do b)
(sol b)
lab
(reb)

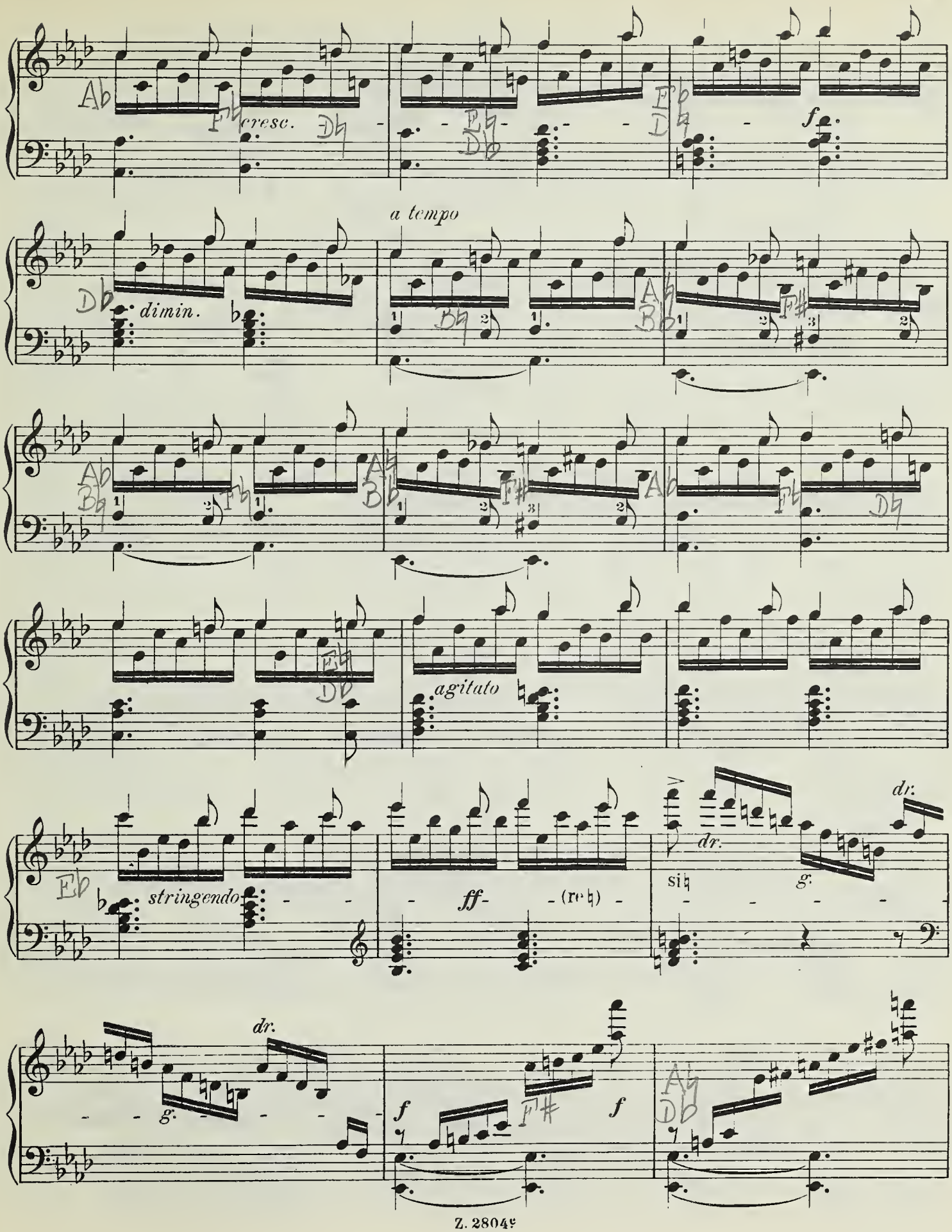

re ♭
(la ♮)
(do ♮)
(sol ♮)
(do ♮)
par do ♯
Fine.

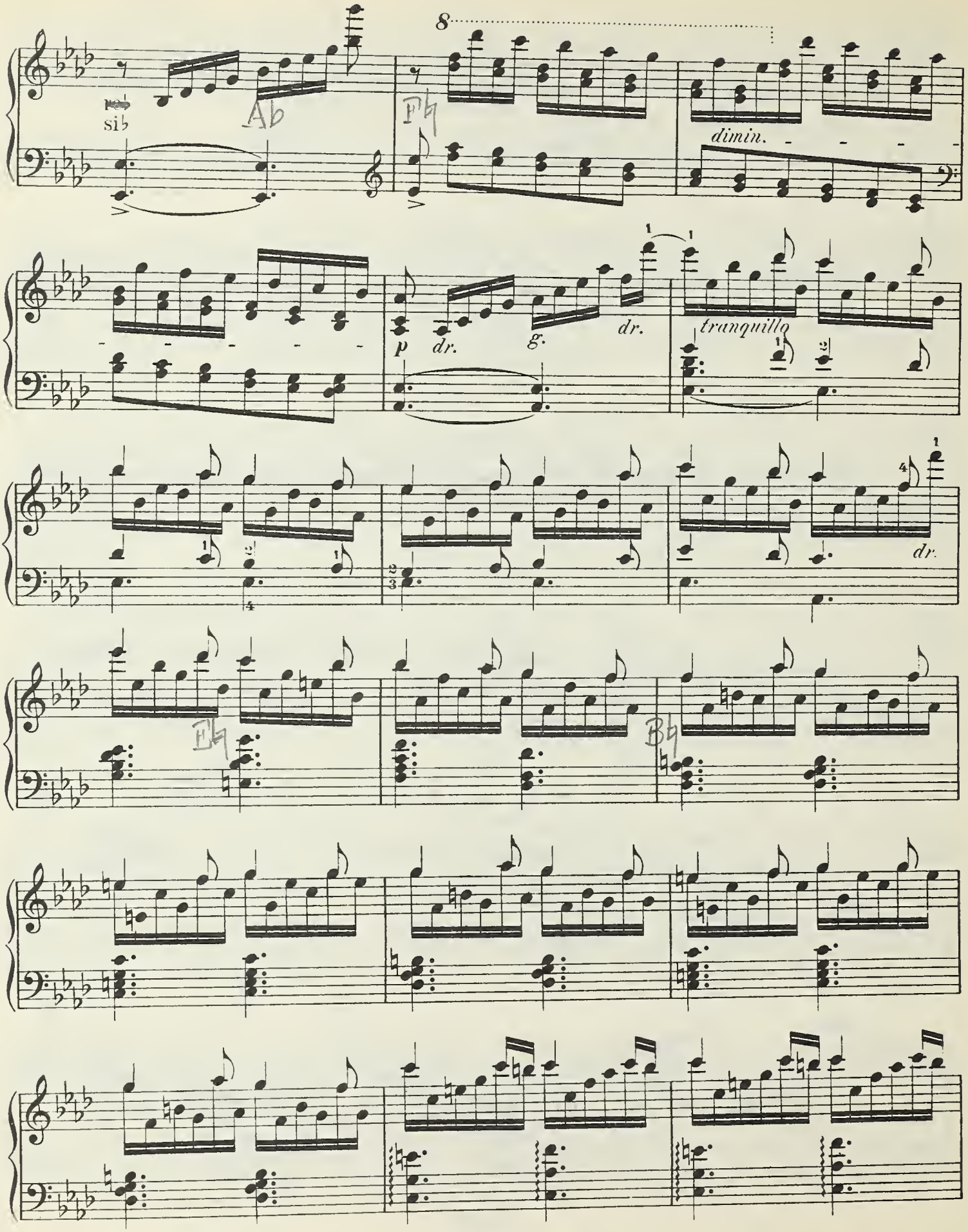
ETUDE Nº 2.

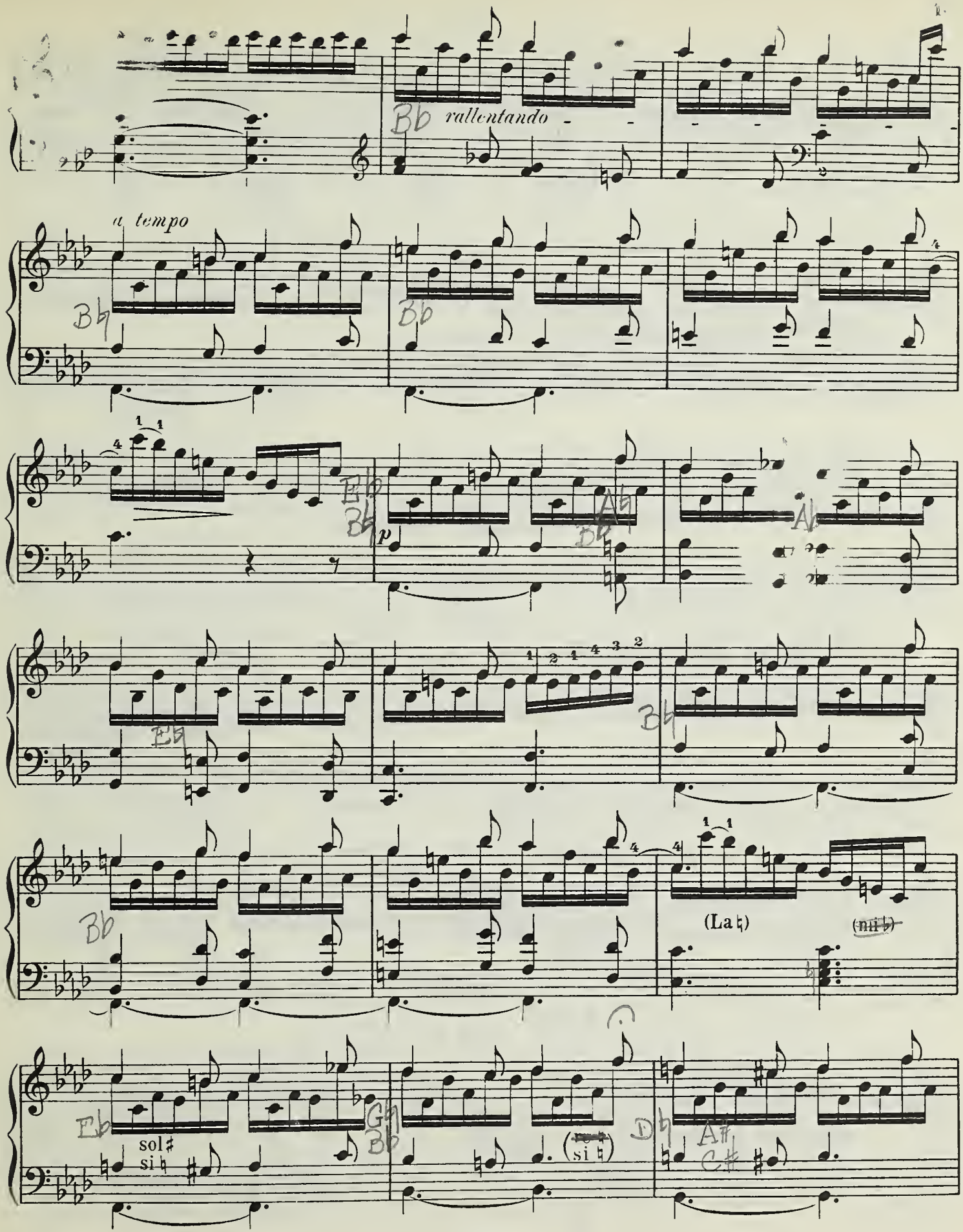
Albert Zabel.

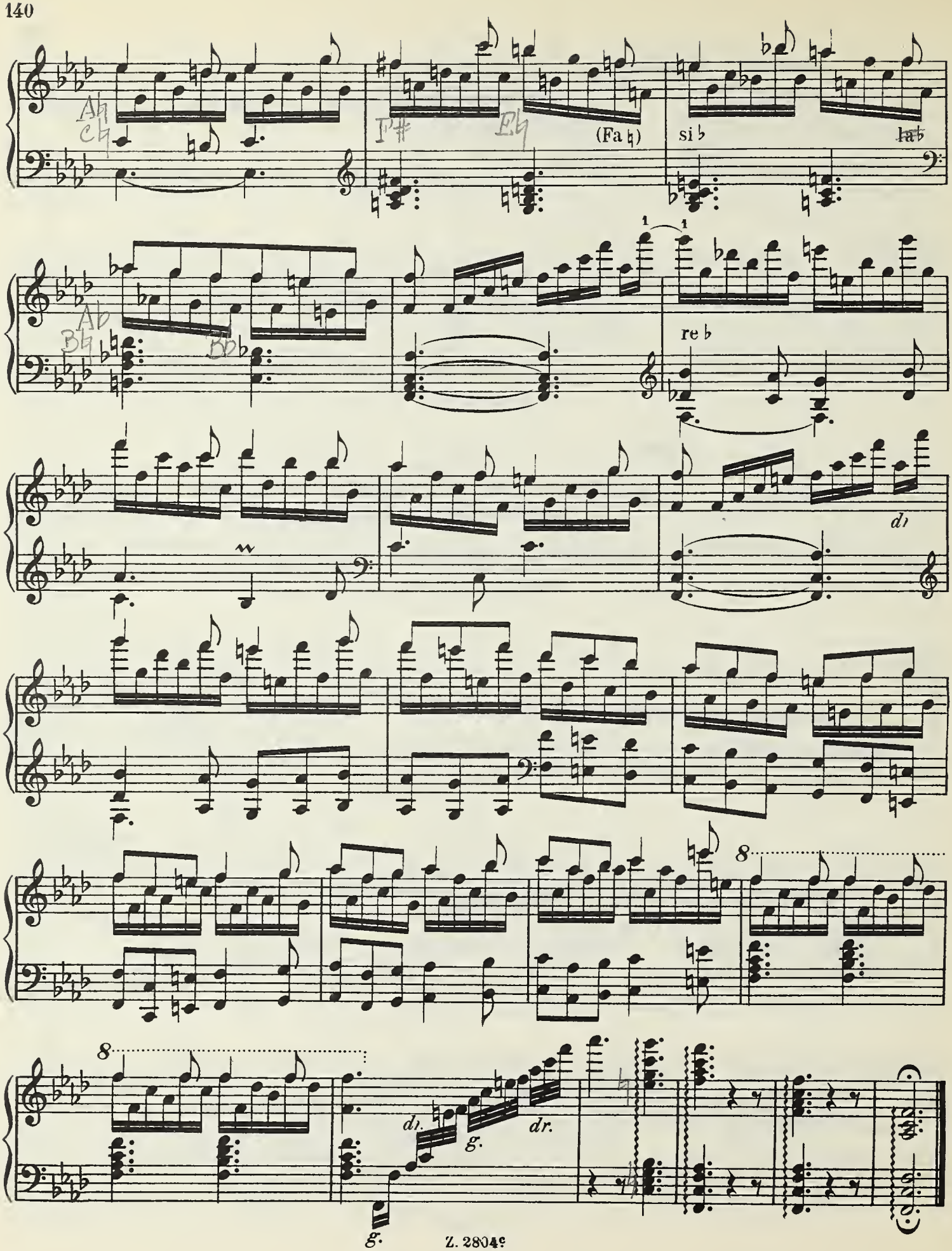



(Fa♮)
Do♮
si♮
mi♭
Ab
Eb
g.
Db
dr.
(mi♭)
Bb
dolce
rit.


cresc.
f
a tempo
dimin.
agitato
stringendo
ff
(re♮)
si♮
dr.
g.
f

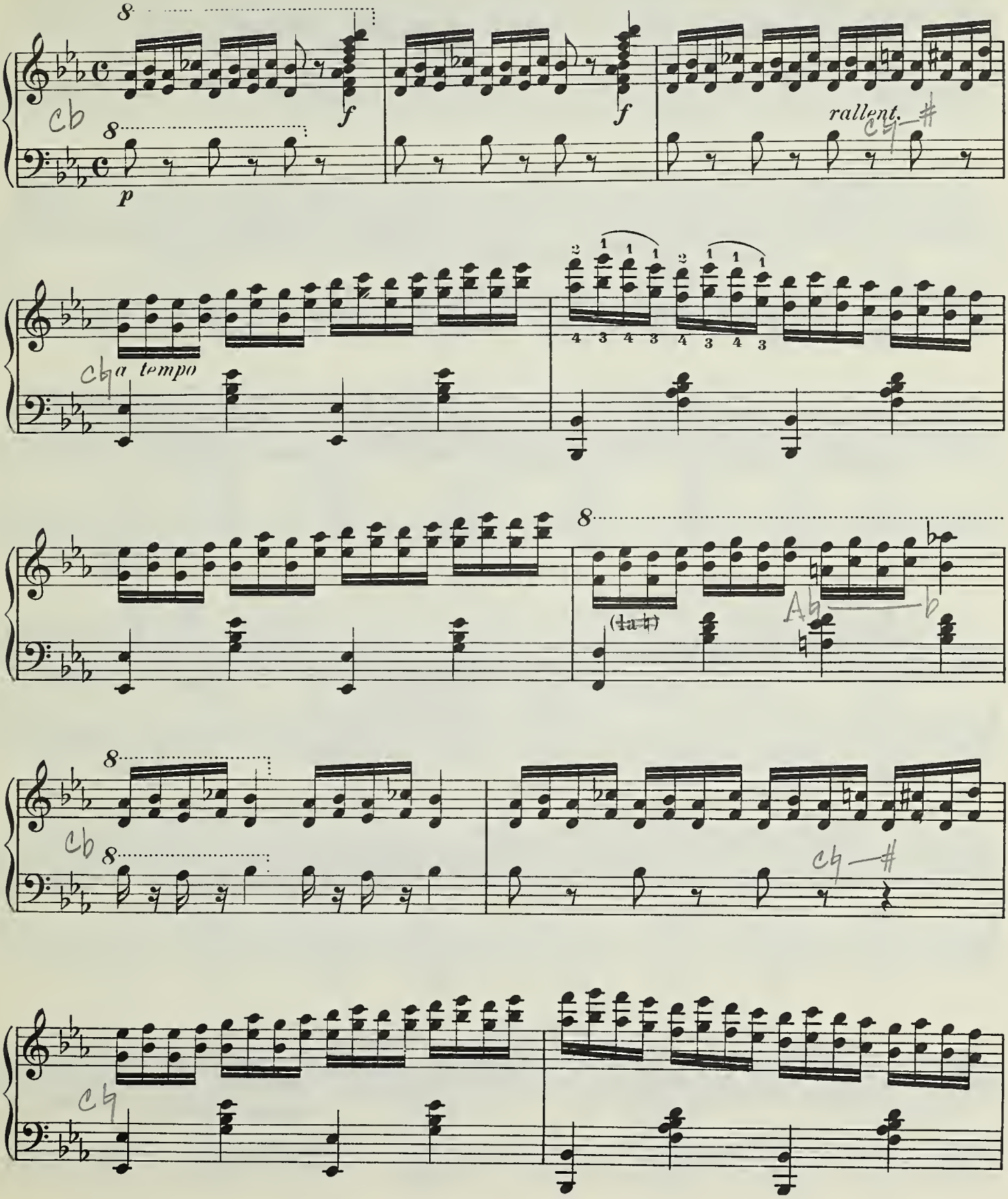

8
si♭
Ab
F♮
dimin.
p
dr.
g.
dr.
tranquillo
dr.
E♮
B♮

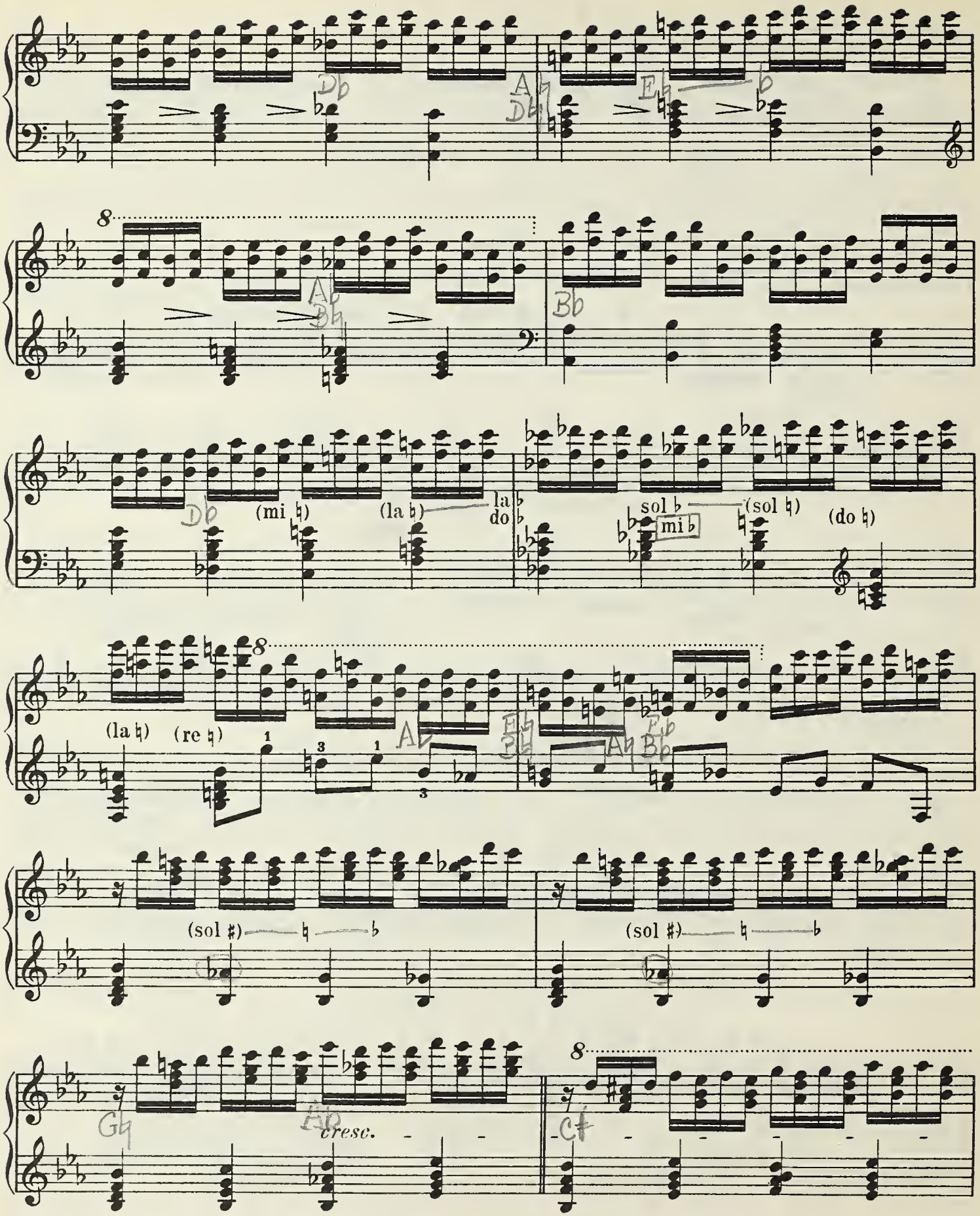

rallentando
a tempo
p
(La ♮)
(si ♮)

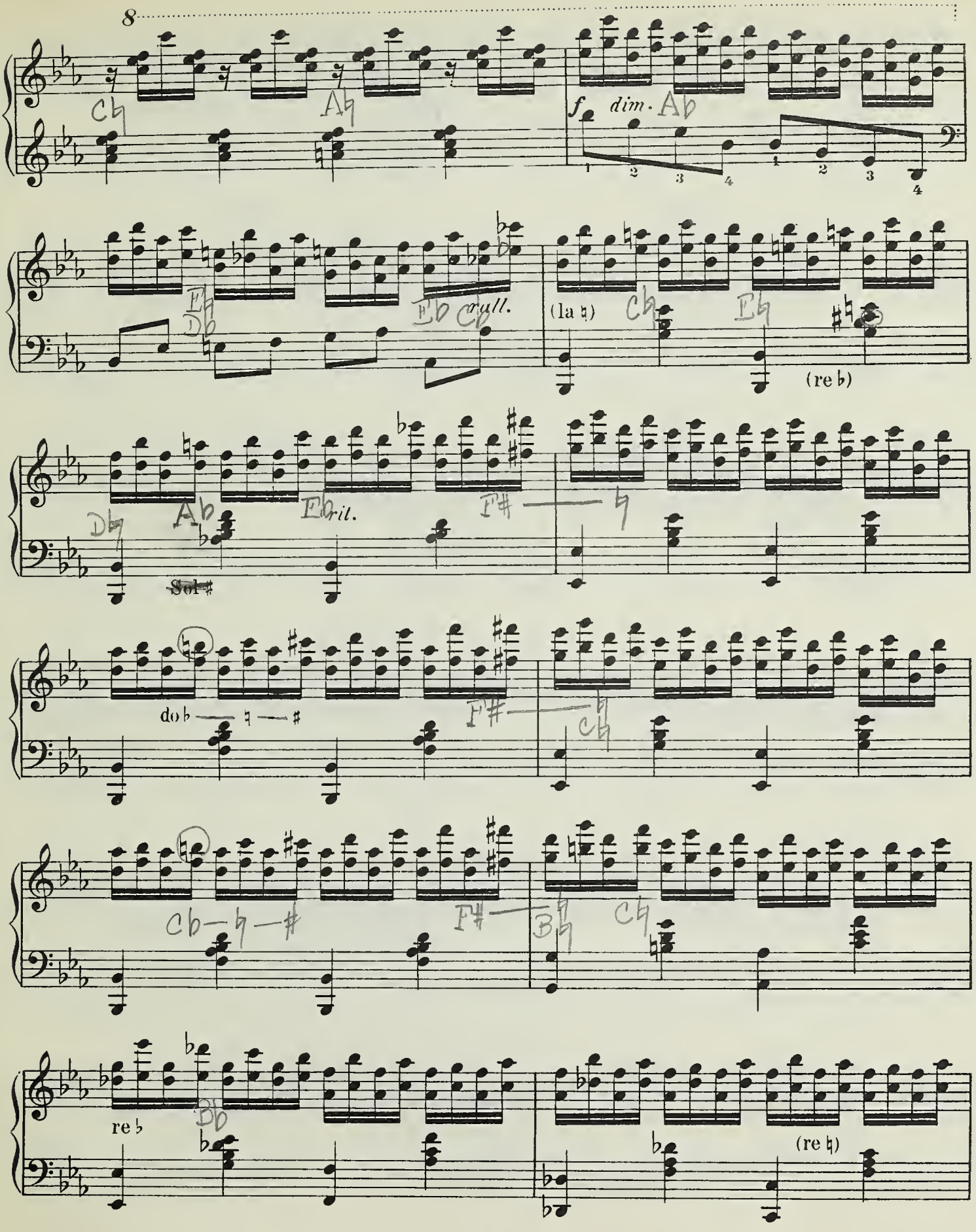

(Fa ♮)
si ♭
re ♭
dr.
g.
dr.
g.

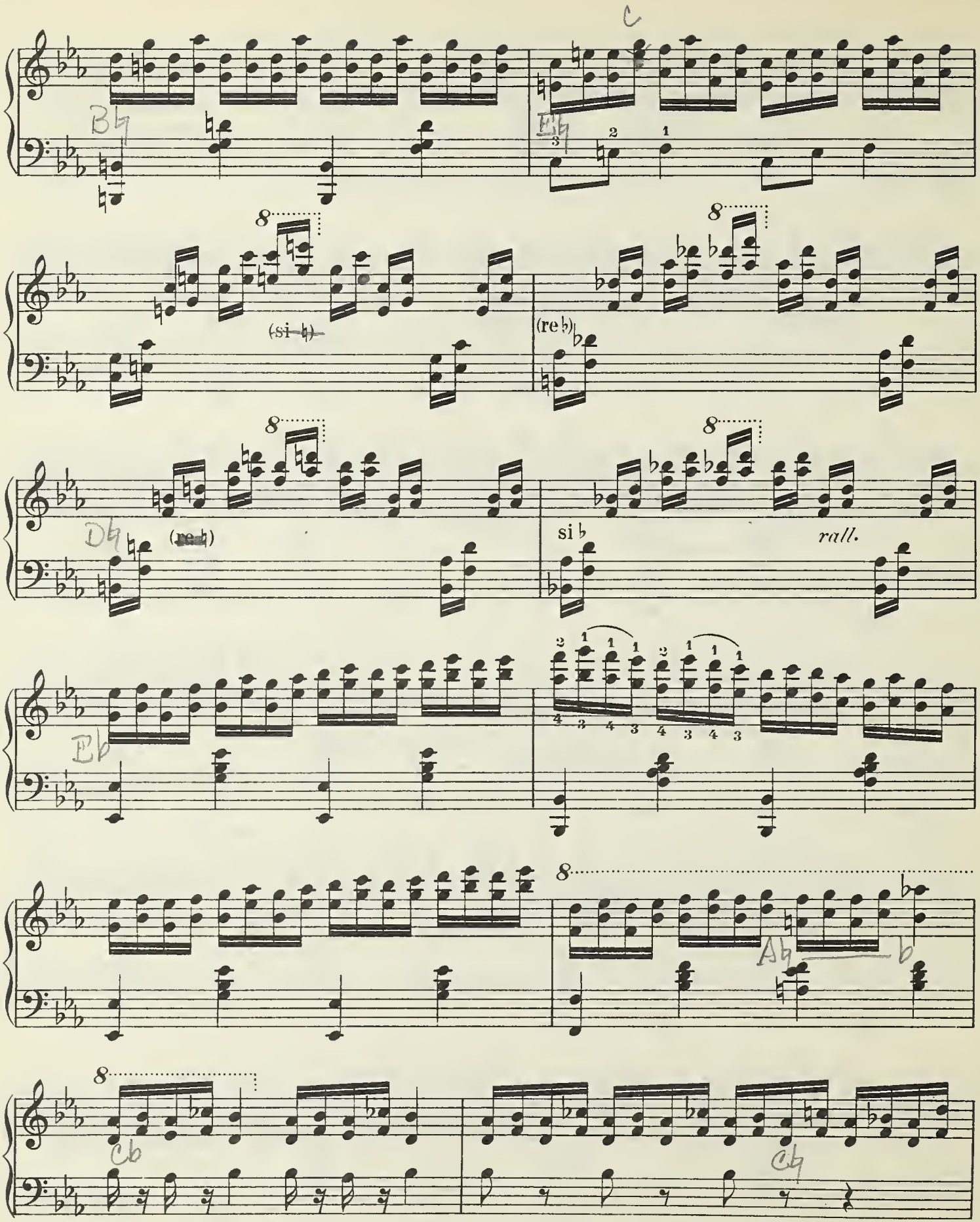
ETUDE Nº 3.

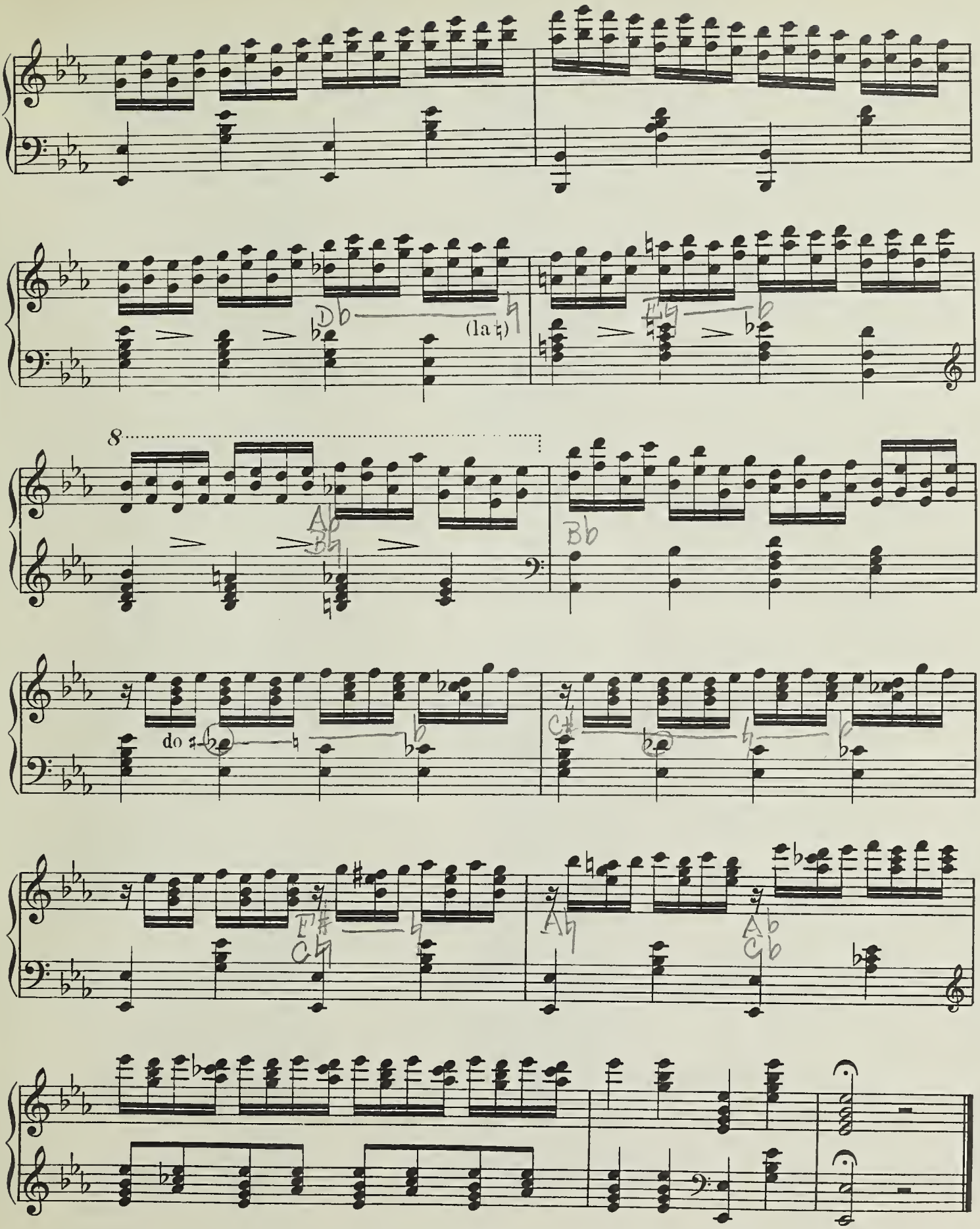
Albert Zabel.




8
(mi ♮)
(la ♮)
la
do
sol ♭
mi ♭
(sol ♮)
(do ♮)
(la ♮)
(re ♮)
(sol ♯)
(sol ♯)
cresc.
8


8
Cb
Ab
f
dim.
Ab
1 2 3 4
1 2 3 4
Eb
Db
Eb
Cb
rall.
(la b)
Cb
Eb
(re b)
Db
Ab
Sol #
Eb
rit.
F#
do b
F#
Cb
Cb
F#
B
Cb
re b
Bb
(re b)


C
Bb
Eb
8
(si b)
(re b)
Db
(re b)
si b
rall.
Eb
Ab
b
Cb
Cb


(la ♮)
8
do ♯

Musik für Harfe

HARFE, SOLO

Alberstoetter, Carl
op. 5 Marsch
op. 6 Toccata

Chopin, Fr.
op. 10 Nr. 5 Etude Ges-dur
op. 10 Nr. 11 Etude Es-dur
op. 24 Nr. 1 Mazurka
op. 25 Nr. 1 Etude As-dur

Gillmann, Kurt op. 10 Melodie

Händel, G. F. — Gillmann, K.
Kadenz zum Konzert B-dur (II. Satz) mit Spezialstudien für die Harfenkonzerte von Händel und Mozart

Huber, Walter op. 12 Valse caprice

Kastner, Alfred
op. 10 2 leichte Stücke (ohne Pedale)
op. 11 25 leichte Übgn. (ohne Pedale)
Deux Esquisses (Mélancolie, Joie)

Kunze, Hugo
op. 5 Nr. 3 Fantasie helvetica
op. 5 Nr. 3 Fantasie über „Die letzte Rose"

Liszt, Franz
Liebesträume bearb v. Wilh. Posse

Magistretti, L. M.
Bearbeitungen alter Meisterstücke
Galuppi, B. Giga
Rolle, J. H. Allegro, Presto
Grazioli, G. B. Moderato

Munkel, Heinz
Zwei Préludes (As-dur, as-moll)

Poenitz, Franz op. 78 Maskenscherz

Posse, Wilhelm
Acht große Konzert-Etüden Nr. 1—8
Drei Etüden Nr. 1—3
Tarantella
Variationen üb. Karneval v. Venedig
Zwei Walzer Nr. 1—2

Schliepe, Ernst
op. 25 Variationen und Fuge über ein altes Lied „In stiller Nacht"

Schuëcker, Edmund
op. 28 Legende
op. 35 Fantasio appassionato
op. 37 Elisabeth-Gavotte
op. 38 Barcarole
op. 41 Henrica. Nocturno

Snoer, Johannes
op. 51 Fantasie über das Niederländische Volkslied „Wien Neerlandsch bloed"
op. 52a Capriccio marcial
op. 52b Capriccio mélodieux
op. 102 Romanze
op. 104 Capriccio musical und Intermezzo
op. 105 Konzertwalzer

Stahl, Ernst
op. 41 Les Adieux
op. 42 Serenade
op. 50 An der Quelle
op. 56 Marguerite. Gavotte

Tedeschi, L. M.
op. 32 Pattuglia spagnuola
op. 34 Suite
op. 36 Al Ruscello. Konzertetüde
op. 42 Angelus
op. 43 Presque rien
op. 44 Anacreontica
op. 47 Chiarafonte

Theumann, M.
op. 10 Cantique d'amour
op. 11 Fantasie sur 4 thèmes russes Rhapsodie hongroise

Trnecek, Hans
op. 30 Novellette
op. 73 Variationen über ein lustiges Thema
op. 74 Erste Rhapsodie
op. 77 Furiant

Verdalle, Gabriel
op. 1 Andante religioso
op. 2 l'Oiseau-Mouche
op. 3 Petite Marche
op. 4 Aubade
op. 5 Sérénade
op. 6 Romance sans paroles
op. 7 Adagio
op. 8 Valse caprice
op. 9 Mazurka
op. 10 Barcarole
op. 19 Valse lente
op. 23 Saltarelle
op. 27 Sevillana
op. 39 Lucciola
op. 40 Danse slave
op. 41 Légende bretonne
op. 42 Remembrance
op. 43 Recueillement
op. 45 Childish march
op. 46 Leggenda d'amore
op. 67 Primavera
op. 73 Badinage
op. 76 Amoroso
op. 79 Berceuse
op. 87 Scherzetto
Capricciosa
On the Lake
Quatrième Air de Ballet
A Capri. Tarantelle
2. Impromptu

Walter, Fried Sonatine

Zingel, Rud. Ew. Hymne

ZWEI HARFEN

Holy, Alfred op. 13 Festmusik

Poenitz, Franz
op. 80 Wikingerfahrt, Fantasie as-moll

Schuëcker, Edmund
op. 40 Remembrances of Worcester

Trnecek, Hans
op. 23 Duo zum Konzertvortrag

HARFE UND KLAVIER ODER ORGEL

Holy, Alfred op. 32 Legende. Harfe und Orgel

Poenitz, Franz op. 74 Vineta. Fantasie. Harfe und Klavier

Zabel, Alfred op. 35 Concerto c-moll. Harfe und Klavier

VIOLINE UND HARFE

Alberstoetter, Carl op. 7 Romanze

Gillmann, Kurt Poem

Spohr, Ludwig Sonate c-moll

Stahl, Ernst op. 69 Romanze F-dur

Tedeschi, L. M. op. 28 Serenade

Verdalle, Gabriel
op. 20 Larghetto
op. 24 Rêverie
op. 26 Cantilène
op. 29 Chant d'amour
op. 30 Mélancolie

VIOLONCELLO UND HARFE

Gillmann, Kurt Poem

Hopf, Hermann
op. 2 Nr. 1 Albumblatt
op. 2 Nr. 2 Gavotte a-moll

Huber, Walter op. 13 Fantasie

Sulzer, Joseph op. 26 Idyll (im Thüringer Volkston)

Tedeschi, L. M.
op. 33 Impromptu dramatique

Verdalle, Gabriel op. 18 Méditation

FLÖTE UND HARFE

Hilse, Bernhard op. 6 Suite

Lauber, Joseph 4 Danses médiévales

VIOLINE, VIOLONCELLO UND HARFE

Frommer, Paul op. 47 Serenade

Mostler, M. N.
op. 20 Harfenständchen

Oelschlegel, Alfred
op. 144 An die Madonna

Pillney, Carl Herm.
op. 14 Nr. 1 Nocturno
Nr. 2 Menuett

Snoer, Johannes op. 35 Preghiera

Tedeschi, L. M. op. 46 Suite

Trnecek, Hans op. 29 Nocturno

Weber, Otto
Abschied
Ein Traum

KAMMERMUSIK MIT HARFE VERSCHIED. BESETZUNGEN

Heinisch, Victor Elegie.
Violine, Cello, Harfe u. Harmonium

Kempter, Lothar op. 43 Romanze
Violine, Viola, Cello und Harfe

Klughardt, August op. 75 Gebet
Cello, Harfe und Orgel

Stahl, Ernst
op. 66 Nocturno
Flöte, Violine, Cello und Harfe

Kienzl, Wilhelm op. 53 Nr. 2
Ave im Kloster Partitur
Streichorch. u. Harfe. Stimmen kpl.

MUSIKVERLAG WILHELM ZIMMERMANN FRANKFURT AM MAIN

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 23853 7606

SCHULEN FÜR ALLE INSTRUMENTE

Akkordeon m. deutsch. Text Neuaufg. v. A. Baresel (Teil 1)	[illegible]
Akkordeon m. deutsch. Text Neuaufg. v. A. Baresel (Teil 2)	[illegible]
Akkordeon mit engl. Text von Walter [illegible]	218
Akkordeon (Jazz) von Gebhardt-[illegible]	
Althorn (Altcornet) von R. Kietzer, op. [illegible] (Teil 1)	3
Althorn (Altcornet) von R. Kietzer, op. [illegible] (Teil 2)	4
Althorn (Altcornet) von R. [illegible], op. 83 ([illegible])	5
Balalaika von Michail [illegible]	
Banjo-Tenor (4saitig) von A. [illegible]	[illegible]
Bariton (Euphonium) von R. [illegible], op. [illegible] (Teil [illegible])	[illegible]
Bariton (Euphonium) von R. [illegible], op. [illegible] (Teil [illegible])	[illegible]
Bariton (Euphonium) von R. [illegible], op. [illegible] ([illegible])	[illegible]
Baß-Flügelhorn siehe T[illegible]	
Baß-Gitarre (9- bis 13saitig) von W. W[illegible] (Teil 1)	[illegible]
Baß-Gitarre (9- bis 13saitig) von W. W[illegible] (Teil 2)	[illegible]
Baß-Gitarre (9- bis 13saitig) von W. [illegible] ([illegible])	[illegible]
Baß-Tuba (Helikon) in F od. Es v. R. [illegible], op. [illegible] (Teil [illegible])	[illegible]
Baß-Tuba (Helikon) in F od. Es v. R. [illegible], op. [illegible] (Teil [illegible])	[illegible]
Baß-Tuba (Helikon) in F od. Es v. R. [illegible], op. [illegible] ([illegible])	[illegible]
Baß-Tuba (Helikon) in C od. B v. R. K[illegible], op. [illegible] (Teil [illegible])	[illegible]
Baß-Tuba (Helikon) in C od. B v. R. [illegible], op. [illegible] (Teil [illegible])	[illegible]
Baß-Tuba (Helikon) in C od. B v. R. [illegible], op. [illegible] ([illegible])	[illegible]
[illegible] von Emil Prill (Teil 1)	[illegible]
[illegible] von Emil Prill (Teil 2)	[illegible]
[illegible] von Emil Prill (kplt.)	[illegible]
[illegible] (Viola) von A. B[illegible]	[illegible]
Cello von H. Heberlein, op. 7 (Teil 1)	[illegible]
Cello von H. Heberlein, op. 7 (Teil 2)	[illegible]
Cello von H. Heberlein, op. 7 (kplt.)	[illegible]
Clarinette siehe unter Klarinette	
Concertina (40tönig) von J. A. Sokoloff	[illegible]
Concertina (76tönig) von O. Luther	[illegible]
Contrabaß von [illegible] (Teil 1)	[illegible]
Contrabaß von Michaelis (Teil 2)	[illegible]
Contrabaß von Michaelis ([illegible])	[illegible]
Fagott von J. Sat[illegible] (Teil 1)	[illegible]
Fagott von J. Sat[illegible] (Teil 2)	[illegible]
Fanfare (Signal-Trompete) von [illegible]	[illegible]
Flöte v. E. Köhler Neubearbeitung v. [illegible] (Teil [illegible])	[illegible]
Flöte v. E. Köhler Neubearbeitung v. M. [illegible] (Teil [illegible])	[illegible]
Flöte v. E. Köhler Neubearbeitung v. M. [illegible] ([illegible])	[illegible]
Flügelhorn von A. F. Ba[illegible] (Teil 1)	[illegible]
Flügelhorn von A. F. Ba[illegible] (Teil 2)	[illegible]
Flügelhorn von A. F. Ba[illegible] ([illegible])	[illegible]
Gitarre von M. Carcassi	[illegible]
Gitarre von Alois Mayer, op. 35	[illegible]
Gitarre von J. S[illegible]	[illegible]
Gitarre, 7saitig, von A. Ruf	[illegible]
Gitarre (Plektrum) von H. Korseck	
Gitarrenschlüssel von Heinrich H[illegible]	[illegible]
Glockenspiel (Lyra) von E. L[illegible]	[illegible]
Harfe von Albert Zabel (Teil 1)	[illegible]
Harfe von Albert Zabel (Teil 2)	[illegible]
Harfe von Albert Zabel (Teil 3)	[illegible]
Harmonium von [illegible]-Pedro, Völlige Neubearbeitung von Alfred [illegible]	[illegible]
Hawai-Gitarre von Nahale-Baresel	[illegible]
Hawai-Gitarre von Nahale-[illegible] unter Berücksichtigung d. 8- b. 12saitigen Hawai-Gitarre	
Helikon siehe Baß-Tuba	
Jazz-Akkordeon von Gebhardt-[illegible]	
Jazz-(Plektrum-)Gitarre von H. Korseck	
Jazz-Klavier von Rio Gebhardt, neubearbeitet von Lauth, Creutziger, Baresel	
Jazz-Posaune von Willi Schulze	
Jazz-Saxophon von Gebhardt-Manz	
Jazz-Schlagzeug von R. Wenskat	[illegible]
Jazz-Schlagzeug von Joe Hackbarth	

MUSIKVERLAG WILHELM ZIMMERMANN · FRANKFURT / MAIN